12|XI

INFANTILE STILELEMENTE IN DER MODERNEN KUNST

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

AGIS-VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK

Redaktion: Leopold Zahn und Klaus J. Fischer

Heft 12/XI
Juni 1958

INHALT

Franz Roh:	Miró als Keramiker	3
Joan Miró:	Über Keramik, Kunst und Landschaft	13
Georges Limbour:	Der Maler Jean Dubuffet	14
Jean Dubuffet:	Einige Bemerkungen zu meiner Arbeit	21
Klaus J. Fischer:	Das Infantile und die Kunst	22
Erna Pinner:	In memoriam Martin Bloch	35
	Ausstellungen	36
	Bücher	39
	Notizbuch der Redaktion	42

Farbtafeln: Joan Miró, Malerei auf Masonit, 1936
mit Genehmigung der Galerie Maeght

Joan Miró, Roter Punkt, Farblitho

Jean Dubuffet, Beduinenkopf mit Turban, 1952

Umschlag: Joan Miró
(aus: Joan Miró, Gesammelte Schriften, erschienen im Verlag der Arche, Zürich)

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 10,— DM. Einzelheft 3,60 DM. Auslandsabonnement jährlich 40,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Mai des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden!

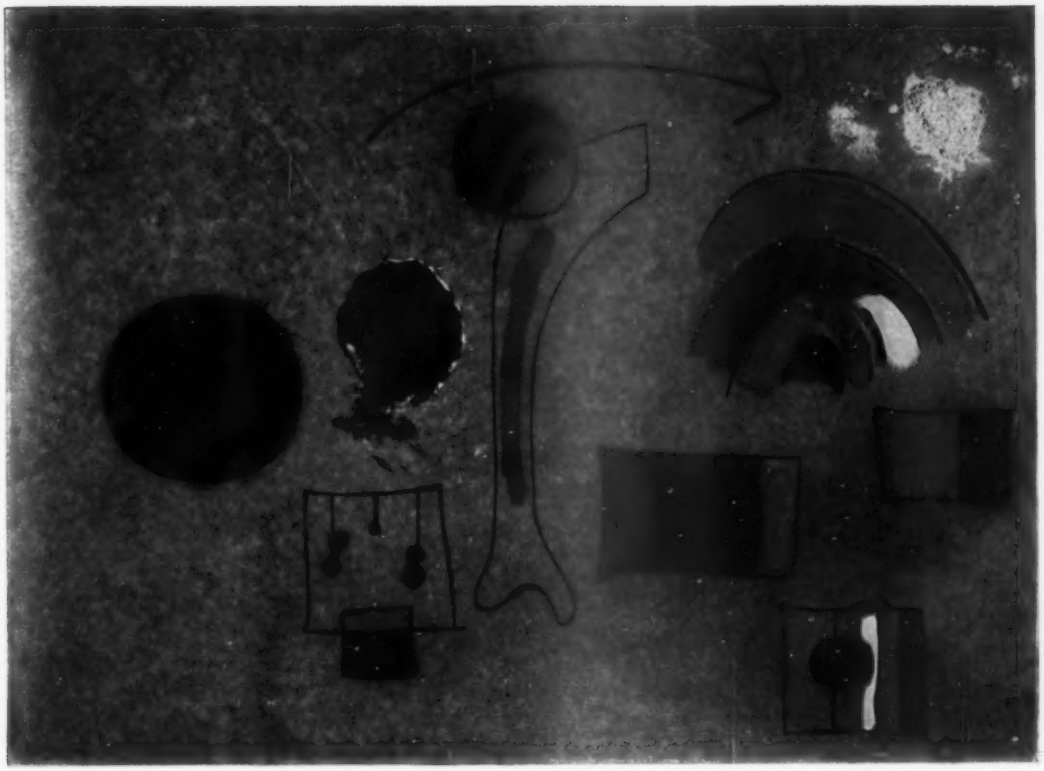
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung vorbehalten! Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, die Zeitschrift oder Teile aus ihr auf fotomechanischem Wege zu vervielfältigen. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10; Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 403 45, Karlsruhe 502 88.

Vertrieb: Agis-Verlag, Krefeld, Goethestraße 79. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in der Schweiz: Office du Livre, Fribourg (Schweiz); Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., 72 Charlotte Street, London W 1, Price Pfund Sterling 3,5 per year post free, Single issues 6 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25; Auslieferung in Argentinien: Dr. Carlos Hirsch, Florida 165, Buenos Aires (Argentin.).

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon 53 88 u. 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland: Kontinenta GmbH., Düsseldorf, Sternstraße 47, Telefon 49 36 00. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Zur Zeit ist Anzeigenpreisliste Nr. 5 gültig.

Gesamtherstellung: Druckerei Wesel, Baden-Baden. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.



Joan Miró, Malerei auf Masonit, 1936, 78,5 x 107 cm
mit Genehmigung der Galerie Maeght, Paris

Franz Roh

Miró als Keramiker

Die Spanier Picasso, Gonzales und Miró bergen dunkle Gegensätze in sich. Miró hatte sich zuerst an die Magie der gefestigten Dingwelt im Sinne eines „magischen Realismus" angesogen. Über eine kurze Zeit der Versuche, die Dingformen kubistisch zu zerbrechen, entwickelte er bekanntlich sehr bald seine frei schweifende, teils symbolisch anmutende, teils skurrile Formenwelt, mit der er verborgene, gleichsam listige Wachstumskräfte der Natur zu bannen scheint. Bald nahm seine Farbgebung ein kühnes Eigenleben an und erging sich teils in schlängelnden Bahnen, teils in breiten Flecken, bald in funkelnder, bald in düsterer Tonart. Hierbei blieb immer wieder charakteristisch, daß die züngelnde Linie und die aufgesetzte Farbe ein Eigenleben führen, sozusagen betont zweistimmig, ohne in Deckung zu geraten. Erst im Kampfe dieser verschiedenen Ausdrucksmittel entstehen seine unheimlichen, vorher nie gesehenen Lebewesen. Sie lösen sich aber sofort wieder in das Eigenleben ihrer Farben und Formen auf. Während er in dieser Weise seine Flächen belebt, aber auch ausgedehnte Wände zu figurieren versteht, bleibt er fast niemals im grotesken Schmücken hängen, sondern bringt mit seinen verwegen gesetzten Abbreviaturen immer wieder einen geheimnisvollen Lebenselan hervor.

Gelegentlich hat er sich auch als Bildhauer versucht. Seit 1945 reizte ihn die Keramik, weil hier die Möglichkeit besteht, die urtümliche Materie zu kneten, ihr Auf-und-Nieder sprechen zu lassen, seltsame Buckelungen auszukosten, körnige Substanzen gegen den Fluß der Glasuren auszuspielen, vor allem aber die gesamte Farbenpracht der Malerei einzubeziehen.

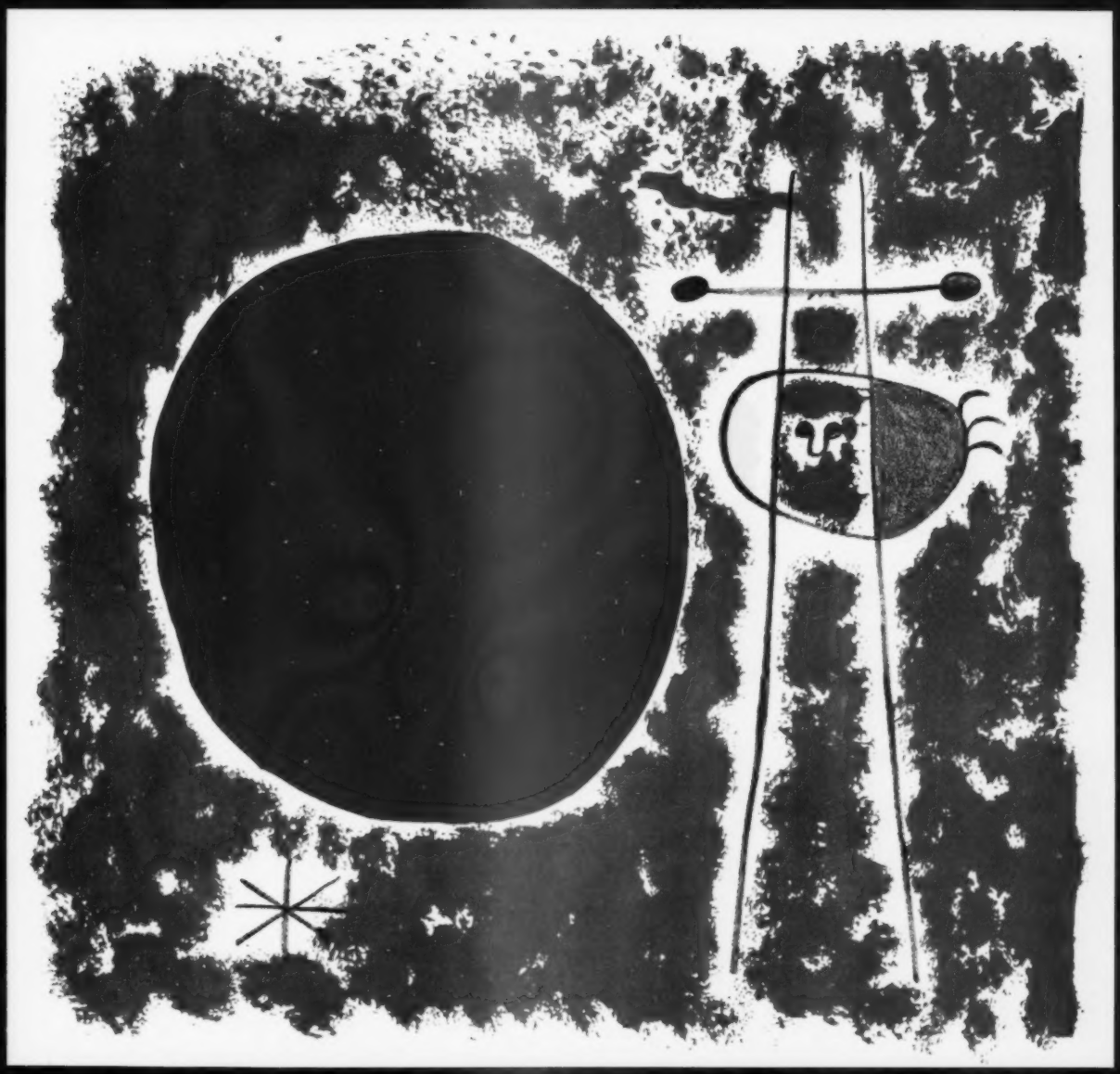
Diese Synthesen hatten schon die Meister des Barock bestrickt. Sie gaben ihnen aber eine eigentümliche Brillanz und bezogen die entsprechenden Gebilde dauernd auf den Komfort und die Eleganz der menschlichen Gesellschaft. Miró hingegen, unserem Jahrhundert entsprechend, versuchte mit den Mitteln der Keramik Elementarformen und -prozesse auszudrücken, vollkommen ungeschminkt, drastisch, urtümlich, als handle es sich um den Ausbruch vulkanischer Erdkräfte.

Für die Keramik wurde ihm Josep Liorens-Artigas entscheidend. Beide waren 1893 in Spanien geboren. Der Katalane verband sich mit Miró 1915 auf der Zeichenschule San Luco in Barcelona. Als sie während der Auswirkung des Kubismus wie die anderen Spanier Picasso, Gris und Gargallo in Paris weilen, halten sie weiterhin freundschaftlich zusammen. Artigas schreibt schon 1917 über Miró. In den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts stehen beide dem Pariser Surrealismus nahe. Zwischendurch lehrt der Keramiker Artigas in Barcelona. In Paris aber arbeitet er bereits seit den zwanziger Jahren mit Dufy, Marquet und Braque zusammen, die alle von den Möglichkeiten einer neuen Keramik fasziniert sind. Wenn er mit Miró tätig ist, so präpariert Artigas die verschiedenen Arten von Ton und die Chemikalien für die Glasuren. Lange wird jeweils über die Möglichkeiten und wahrscheinlichen Ergebnisse diskutiert, über die zu wählende Grundform, die Oberfläche, Textur und Farbe. Manchmal entwirft Miró eine Art Zeichnung, ein andermal steht er zunächst nur dirigierend dabei, während das Gefäß gedreht wird, oft aber modelliert er es selber. Fast immer weiß er seine eigenen Inventionen durchzusetzen, auch wenn sie erst mit dem Prozeß selber entstehen. Scheint beiden ein bestimmter Plan aussichtslos oder mißglückt, so vernichten sie das Gebilde. Andernfalls wandert es in den Brennofen. Einige Arbeiten müssen bis siebenmal gebrannt werden. Kameradschaftlich signiert man „Miró-Artigas" und teilt redlich den Gewinn.

Allmählich versuchen die Freunde, immer elementarer geologische Wachstumsvorgänge keramisch nachzubilden. Auf ihren einsamen Wanderungen bewundern sie die katalanischen Felsen. Besonders bestaunen sie vulkanische Formationen oder solche mit Einsprengseln von Kieseln und anderen Fremdsubstanzen. Lustvoll stellen sie eigene geologische Materien her, wie kleine Götter, die sich dann an den neuen Strukturen weiden. Es handelt sich nicht mehr um Gefäße, sondern um irreguläre Platten, ja kleine farbige Felsen, die man zweckfrei genießen soll. Aber sie produzieren auch fruchtartige Bildungen, ja gießen Kürbisse und große Melonen ab, auch Baumstrünke, die sie überarbeiten. Auf ihren Wanderungen suchen sie alles nach Versteinerungen ab, die sie gelegentlich ebenfalls in ihre keramischen Bildungen einbacken. Lustigerweise stellen sie manchmal selber Fossilien her, indem sie Blätter, Äste oder andere Gebilde im nassen Ton abdrucken.

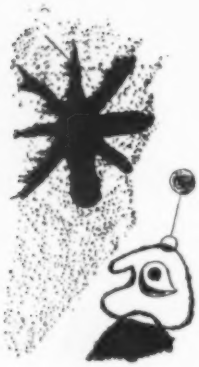
Mit Natur- und Kunstformen treiben sie in dieser Weise ein höchst phantasievolles Vexierspiel. Sie pendeln zwischen objet trouvé und menschlicher Erfindung hin und her. Ihr Spieltrieb zielt teils bewußt, teils unbewußt dahin, die durch unsere menschliche Kultur voneinander abgetrennten Seinsbereiche noch einmal elementar zu verschmelzen. Sie tun dies bald munter wie große Kinder, bald aber auch mit tieferer Bedeutung. Sie liegen hier ganz auf jener Linie der bildenden Künste, die sich nach einer mehr konstruktivistischen, abstrakt-geometrischen Periode unseres Jahrhunderts den Naturprozessen wieder anschließen will, wenn auch in eigenwillig subjektiver Umsetzung. Jedenfalls wachsen in diesem keramischen Bereich Gebilde zusammen, die aus verschiedenen Sphären kommen, indem hier die Idol-Phantastik Miró's mit Naturfragmenten und der keramischen Materialbeherrschung Artigas' in verwegene Verschmelzung gerät.

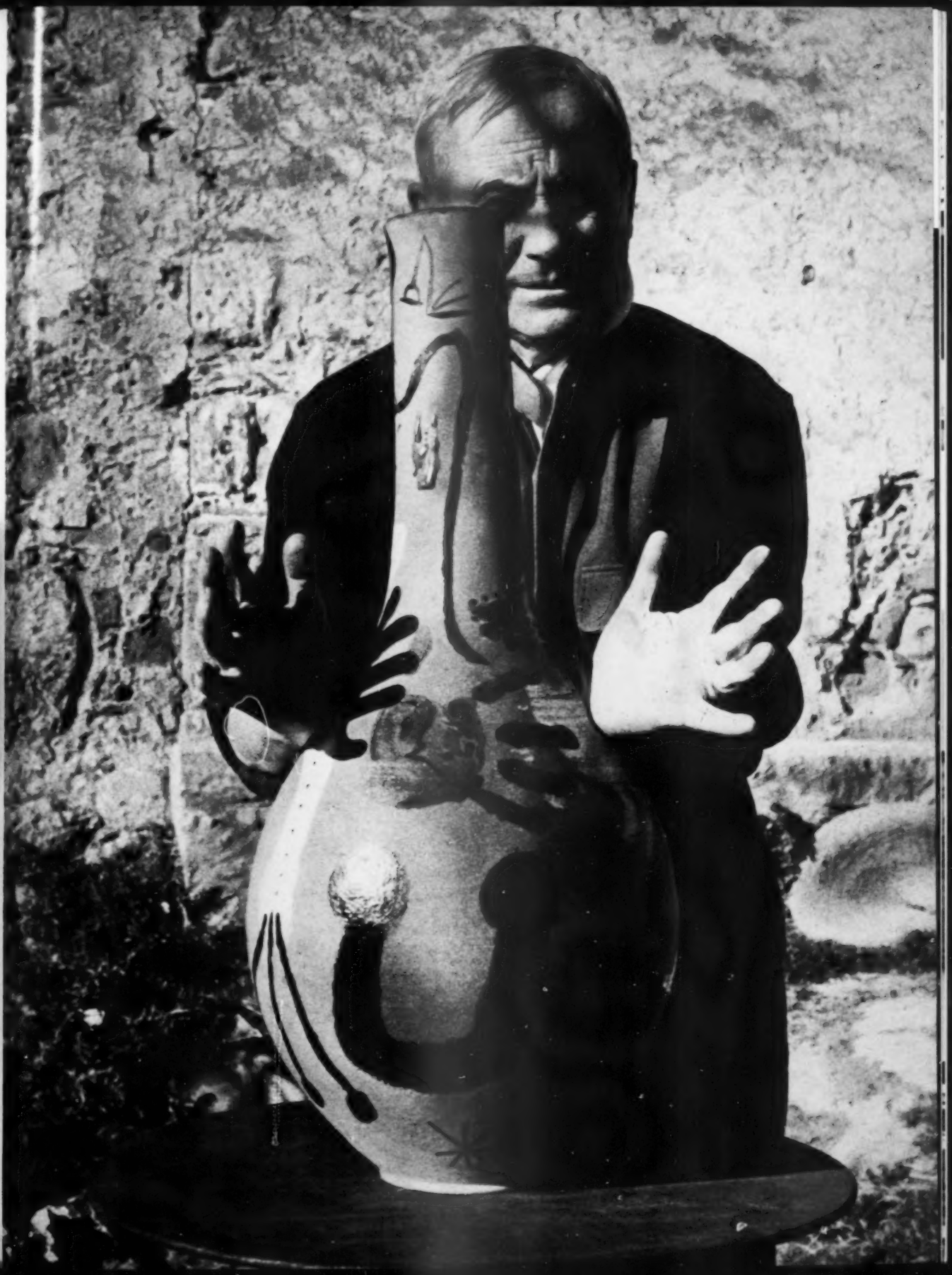
Das vollzieht sich (S. 5) in großer Einsamkeit auf dem Lande, auf jener entlegenen Besitzung Artigas', die in der Umgebung Barcelonas, im windstillen Winkel eines Tales liegt, neben einer romanischen Kirche aus dem 11. Jahrhundert. Dort werkeln die Freunde unausgesetzt miteinander, man sieht sie vorn auf dem Foto durchs Gelände streichen, voran der Sohn von Artigas, dann der Keramikmeister, schließlich Miró. Sie hausen dort ganz abgeschieden wie einfache Bauern, nur umgeben von etwas Gemüsebau, von Mandel- und Olivenbäumen, mit einigen Hühnern und Kaninchen. Auf dem folgenden Foto (S. 6) sitzen sie nach getaner Arbeit in der südlichen Sonne und haben ihre farbigen Monstren vor sich ausgebreitet. Auf einem dritten Foto steht Miró hinter einer Vase von Artigas, die er bemalt. Wie man dies einst in den ersten Höhlen tat, hat er seine Hand, benetzt mit nasser Farbe, auf das Gefäß abgeklatscht, freut sich nun aber an einem anderen Handschatten, den die Sonne hinzuzaubert. Auf S. 8 haben sie die melonen- und kürbisartigen Keramiken, zum Teil Naturabgüsse, ins wuchernde Gemüse gelegt und genießen nun, wie hier farbenglühende Phantasiefrüchte und gnomenartige Wesen aus vulkanischem Boden zu wachsen scheinen. Übermütig versuchen sie auch einmal (S. 8), einen ganzen Felsblock, der in der Natur stehen bleibt, animistisch zu beleben: sie haben ihm eine Art leuchtenden Auges eingesetzt, um sich dann befriedigt dem Trunke hinzugeben. — In bester Laune (S. 9) maskieren sie sich im hohen Schilf mit ihren phantastisch äugenden Platten. Abends (S. 10/11) sitzen sie im höhlenartigen „Atelier", unter zischendem, grellem Flaschenlicht, ganz ihrer geheimnisvollen Arbeit hingegeben: Miró glasiert, Artigas kontrolliert, sein Sohn rotiert, ein neues Gefäß andächtig auf der Töpferscheibe haltend. — In eine Höhle ihres Gartens haben sie (S. 12) ein merkwürdiges Idol postiert, eine mythische Urform, in der sie drei Materien kontrastieren: rauhe Ziegel, glattes Gestein und glänzendes Email.

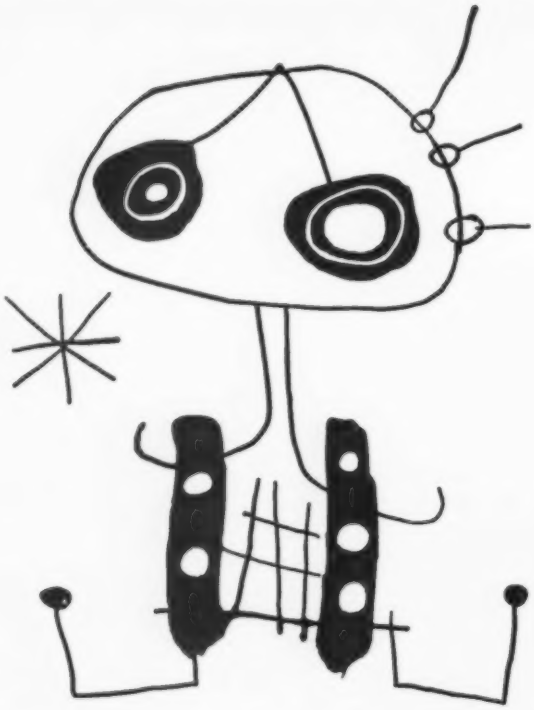


Joan Miró, Roter Punkt, Farbtiefdruck

Fotos: Agence Rapho, Paris







Joan Miró

Über Keramik, Kunst und Landschaft

(Aus einem Gespräch mit Rosamund Bernier)

R. B.: Wann haben Sie mit der Keramik angefangen?

Miró: 1945. Schon 1922 wurde ich auf meinem Bauernhof Montroig bei Tarragona durch die natürlichen Elemente zu Skulpturen angeregt, die einige Jahre später in Gips abgegossen werden sollten und als Ausgangspunkt für Keramikarbeiten dienten. Die gewaltige Landschaft war von jeher ein Hauptelement meiner plastischen und poetischen Vorstellung.

R. B.: Würden Sie bitte die Landschaft und das Atelier in Gallifa bei Barcelona schildern, wo Sie die soeben fertiggestellten Keramikarbeiten geschaffen haben?

Miró: Es ist eine gewaltige Felsenlandschaft: Die Formen der Berge erinnern an die von Montserrat, die mich immer gefangen genommen haben; die Berge von Montroig haben auch dieselbe essigrote Farbe. Bevor ich an die eigentliche Keramikarbeit ging, unternahm ich es, ungeheure Felsen direkt zu bemalen; ich wollte mich mit den Elementen der Landschaft ganz vertraut machen, indem ich ihr meinen Stempel aufdrückte.

R. B.: Spiegeln die Motive Ihrer Keramik und das Material die Landschaft, wo Sie geschaffen worden sind (Felsen, Berge, Flora)?

Miró: Ja, ganz klar. Ich unternahm den Versuch, sie richtig in die Natur hineinzustellen: sie verschmelzen mit der Landschaft und bilden mit ihr ein einziges Element. Gleichzeitig stellten wir als Gegenversuch ein realistisches Gemälde mitten in die Berge; das war eine trostlose Posse.

R. B.: Gehört die katalanische Volkskunst zu den Quellen Ihrer Inspiration?

Miró: Ja, die katalanische Volkskunst und die Volkskunst ganz allgemein. Die Wurzeln des Menschen nähren sich aus den gleichen Quellen dieses Planeten.

R. B.: Auf den Fotos sieht man Formen, die Kürbissen ähneln. Handelt es sich wirklich um bemalte Kürbisse, oder sind es Tonwaren? Manche Stücke erinnern an Steinplatten, die Spuren versteinerter Pflanzen tragen.

Miró: Es handelt sich immer um bemalte und glasierte Ton- und Steingutwaren; alle sind eigene Arbeiten und Kompositionen. Steine kann man nicht bearbeiten und brennen, sie würden im Ofen zerspringen. Tatsächlich haben die Steine des Landes, die Versteinerungsspuren aufweisen, als Ausgangspunkt gedient und gewisse Werke angeregt.

R. B.: Wurden nicht Steine und anderes Material in den Ton gemischt, um die Oberfläche abzuwandeln?

Miró: Nein, alles Material, das in meinen Keramikarbeiten eingebettet ist, hat von vornherein in dem verwendeten Stoff bestanden. Es handelt sich dabei um Keramik-Inkrustationen, ein edles Material. Die Technik wurde immer vom Stoff bestimmt, und die Elemente sind eingelegt, um größtmögliche Ausdruckskraft zu erreichen.

R. B.: Würden Sie wohl einige Stücke bezeichnen, die Sie besonders lieben?

Miró: Es ist immer das Letzte, das aus dem Ofen kommt, dem meine größte Liebe gilt. Einige dieser neuen Keramikarbeiten sind sehr groß. Ich habe in monumentalem Geist gearbeitet und dabei an eine Verbindung mit der Architektur gedacht. Das wäre eine Möglichkeit, die Massenbauten zu veredeln und die Menschen, die darin wohnen müssen, nicht als gefühllose Roboter zu behandeln.

Jean Dubuffet
Das Land, 1949

Georges Limbour

Der Maler Jean Dubuffet

Die ältesten Bilder, die man von Jean Dubuffet kennt, datieren von 1942. 1901 geboren, stimmte er erst 1944 einer ersten Ausstellung zu, obwohl er sich schon lange Zeit mit der Malerei auseinandergesetzt hatte. Da er seine alten Bilder zerstörte, hat er heute erst 16 Jahre öffentlicher Aktivität hinter sich. Indessen erfuhr seine Malerei trotz dieser kurzen Zeitspanne viele Umschwünge, viele Episoden hinsichtlich der Farbe und der Materie. Sie hat eine große Anzahl technischer Metamorphosen durchlaufen. Diese verschiedenen Akte dauerten manchmal nur einige Monate, höchstens ein Jahr oder zwei, aber nur selten ging innerhalb dieser Perioden keine Veränderung von einem Bild zum andern vor sich. Diese Malerei hat schon eine zu lange Geschichte, als daß ich sie hier in ihrem chronologischen Ablauf darstellen könnte. Ich bin also gezwungen, eine allgemeine und panoramaartige Übersicht zu geben.

Jean Dubuffet liebt zu sagen, daß er sich „kleine Feste" gibt, wenn er malt. Diese Malerei ist also unter dem Zeichen von guter Laune entstanden. Sie hat einen bezaubernden Zug, in den sich manchmal Humor einmischt. Kleine Feste, gewiß, aber nicht ohne Ernst. Sie können mit Riten und Zeremonien Ähnlichkeit haben. Sie enthüllen ein religiöses, aber sehr persönliches Empfinden der Natur. Dubuffet hat sich seine Idole hergestellt, er hat einen ganzen Tempel von Idolen gebaut, ein kleines Völkchen, mit dem er Beziehungen unterhält, vertrauliche, in die sich helles Auflachen mischt, aber auch respektvolle Verehrung. Wenn man von diesem Gedanken durchdrungen ist, wird man verstehen, daß Dubuffet niemals irgendeine „monströse" Figur malen konnte, daß er nie voller Pessimismus eine grausame Satire des Menschen darstellte, wie einige Journalisten es ihm vorgeworfen haben und damit größtes Unverständnis verrieten.

Eine ungestüme und demiurgische Vorstellung von der Materie, das ist es, was Dubuffet zunächst besitzt. Nach dem Vorspiel seiner ersten Bilder, die in Öl und üppiger Farbigkeit gemalt sind, verwendet er plötzlich Teer, Asphalt und Blei, die er in dichten Lagen verhärtet, und auf die er summarische Bildnisse von Figuren graviert, die seine ersten Idole darstellen. Diese Materie verändert sich rasch, wie wenn sie einem Vulkan entflösse, der die verschiedensten chemischen und mineralischen Reserven aufweist, bereichert sich mit Zement, Gips und vielen anderen Produkten, die alle aufzuzählen nicht lohnt; denn sie erneuern sich oft und werden mit verschiedenen Mitteln bearbeitet, je nachdem wie sich dieses Abenteuer abspielt, das der geologischen Formation unseres Planeten verglichen werden kann. Diese gleichsam gemauerten Bilder nennen sich „Hautes pâtes" (wie z. B.

„Antlitz im Schlamm") oder einige Jahre später Hochreliefs (z. B. „Die mythischen Zeiten"). Zwischen diesen Epochen kehrt er zu leichteren und glatter aussehenden Materialien zurück. Er bearbeitet sorgfältig Grundierung und Lasur; er kratzt, schneidet und drückt Spuren ein, er provoziert durch die Kombination nicht gut vereinbarer Materialien Austrocknungen, die er u. a. „rätselhafte Ranken" nennt. Seine letzte technische Neuheit sind die „Spurengefüge" (Assemblages d'Empreintes) in Tusche oder Farbe (z. B. „bain de terre").

Wenn Dubuffet nur zögernd sich dazu bewegen ließ, seine Bilder der Öffentlichkeit zu zeigen, so deshalb, weil er eine Abneigung gegen die Kunst hatte, die zu seiner Zeit gemacht wurde, die wissenschaftliche und entwickelte „kulturelle" Kunst. Er wollte keiner kubistischen oder anderen Schule folgen, für ihn gab es nur eins: ganz von vorne anfangen. Er wollte in ein Bad des Vergessens, der Unwissenheit, der Unschuld tauchen. Als er sich wieder ans Malen machte, wollte er von Wissen und Fähigkeiten ebenso entblößt sein wie ein Primitiver aus der Zeit der Felsenmalerei, dabei aber über die Farbstoffe und die so außerordentlich variierten chemischen Produkte verfügen, die die Industrie heute bietet.

In der Grafik begnügte er sich mit einem summarischen oder rudimentären Strich, spontan, aber fähig, alles auszudrücken. Er zögerte nicht, sich an Kritzeleien zu begeistern, die er auf alten Mauern in der Nähe seiner Wohnung fand, oder an den Hinkespielen, die die Kinder mit Kreide auf die Trottoirs zeichneten. Es schien ihm, daß diese Figuren, die so eilig und mit einer gewissen Nachlässigkeit gezeichnet waren, der Einbildungskraft genau so viel und sogar mehr sagten, als wenn sie bis ins Kleinste dargestellt wären. Diesen Charakter des Unfertigen, den sie uns in der Schwebe zwischen Abwesenheit und totaler Gegenwärtigkeit zeigt, ist der Phantasie günstig. Es sind Wesen, die im Begriffe sind, zu erscheinen — keine wirklichen Gestalten.

Könnte man behaupten, daß sie unförmig oder entstellt sind? Wenn man von ihren Konturen spricht, ist das Wort „Form" ein Ausdruck, der nicht ganz paßt: Die Objekte und Gestalten Dubuffets sind in Wirklichkeit Wesen, die stets im Begriff sind, ihre Form zu verändern, sich ihr zu entziehen oder fremde Wirklichkeiten in sie eindringen zu lassen. Die berüchtigten weiblichen Akte („corps de dames") könnten z. B. demjenigen monströs erscheinen, der sie auf das reduzieren wollte, was sie nicht allein sind: Frauen.

Der Vortrag dieser Akte zeigt deutlich, daß es keine großen Fleischmassen sind, sondern aus erdigem Schlamm gemacht, aus der Materie der Steppen und Berge; und wenn uns diese Bilder also einerseits Frauen zeigen (der Maler nennt sie in subtiler Nuancierung „Damen"), deren Fleisch aus derselben Substanz ist wie die Erdkruste und von den gleichen Rhythmen durchzogen, so können wir uns andererseits ebensogut denken, daß uns der Maler da grandiose Landschaften hinstellt, denen er feminine Formen gegeben hat, aus dem Gefühl universaler Korrespondenzen heraus, des Übergangs einer Form in die andere, in der Natur ebenso wie in unserem Geist.

Dubuffets „Tische" sind nicht monströser oder „unförmiger" als die weiblichen Akte. Aber ihre Formen sind nicht sehr streng festgelegt, weil sie gleichzeitig noch etwas anderes sind als Tische. Für manche hat Dubuffet die sehr aufschlußreiche Bezeichnung „verlandschaftlichte Tische" (Tables Paysagées) erfunden. Die etwas gespenstischen Objekte, die darauf suggeriert sind (Tintenfässer, Briefpapier) sind wohl dazu da, uns irrezuführen. Denn wenn sie uns in dem Gedanken bestätigen, daß es sich tatsächlich um einen Tisch handelt, so verdrängen sie gleichzeitig in uns die Idee eines solchen Möbels (die zu genau und begrenzt wäre), um uns in eine viel allgemeinere Träumerei zu entführen, wo wir alles sehen, was wir wollen. Die Objekte Dubuffets suchen, indem sie sich zeigen, sich zu negieren oder sich in anderes zu verwandeln. Denselben gedanklichen Mechanismus lösen die verschiedenen Landschaften im Geist des Betrachters aus, seien es nun Hochreliefs oder glattere Kompositionen: wir können in ihnen keine definierbaren Objekte wiedererkennen, kein Felsindividuum, kein Baumindividuum, und die menschlichen Silhouetten, die man vielleicht bemerkt, sind aus derselben Materie wie die Felsen.

Wesentlich ist, daß die Bilder Dubuffets diesen Charakter des Unfertigen aufweisen, und man könnte sagen, daß, obwohl es bei diesem Maler nichts Systematisches gibt, dies das erste Prinzip seiner Methode ist. Er appelliert also an die Phantasie des Betrachters, der nach seiner Stimmung und der Neigung seiner Einbildungskraft jedem Bild den Sinn gibt, den er will; denn der Maler schlägt uns eher eine Vision vor, oder mehrere gleichzeitig, als daß er sie uns auferlegte. Man muß sich darüber klar sein, daß diese Auffassung der Kunst neu ist und erst beginnt, sich zu verbreiten (Dubuffet fehlt es bereits nicht mehr an Schülern und Nachahmern). Sie steht im Gegensatz zu der Auffassung, die man sich früher vom „Meisterwerk" machte, das in sich verschlossen und dem nichts mehr hinzuzufügen war, und das in seiner Form unsere Phantasie gefangen hielt.

Die verschiedensten „Steine" sind dafür vielleicht das schlagendste Beispiel. Diese großen Steine, die oft wie Tiefreliefs gehauen sind und die fast die ganze Fläche der Leinwand

Jean Dubuffet
Reiter auf Kamel, 1948

in Anspruch nehmen, stellen in ihrer Struktur nur sehr wenig Natürliches oder, wie man sagt, Realistisches dar. Es sind eher Objekte, die zur Meditation anregen, sagen wir zur „Prophezeiung", die uns in den Zustand eines Menschen versetzen, der den Kaffeesatz befragt oder seinen Traum in einer Kristallkugel verfolgt. Wir fragen sie und sie fragen uns. Die Titel, die der Maler ihnen gegeben hat, sagen uns übrigens sehr viel über den Gebrauch, den wir von ihnen machen müssen: Lebensstein, philosophischer Stein (der Mäßigung), Zauberstein etc....

Indessen wäre es angebracht, ein Mißverständnis aufzuklären, das sich die Gegner Dubuffets zunutze machen könnten. Ich habe gesagt, daß das Geschehen seiner Bilder nicht unbedingt definiert ist und einen gewissen unfertigen Zustand zeigt. Aber Vorsicht: dieses Unbestimmte, Unbeendete ist im Geistigen enthalten, im Inhalt des Werkes; denn was den formalen und materiellen Zustand des Bildes betrifft, so ist dieser im Gegenteil von größter Dichte. Insofern es Bild-Objekte sind, wie man heute sagt, sind es keine Fragmente, sie sind bis ins Kleinste ausgearbeitet und das Produkt langer Überlegungen. Und wenn die Gestalten schnell und flüchtig auf die Leinwand geworfen erscheinen, so ist der noch frische Farbauftrag, der ihre summarischen Spuren empfängt, sorgfältig vorbereitet durch eine versteckte und geschickte Bearbeitung dessen, was man Untermalung nennt, eine Behandlung, der Lasuren und Techniken aller Art noch ihren Zauber hinzufügen, so daß diese Bilder höchst komplex und von vollendeter Arbeit sind.

Der unbestimmte Charakter der Gestalten erlaubt ihnen, einen anderen und sehr reichen anzunehmen: die Doppeldeutigkeit. Ich habe schon gesagt, das Fleisch der Frauen, die Decke oder das Holz des Tisches sind gleichzeitig Erde und Felsen. So wie Dubuffet uns mit verschiedenen Vortragsformen bekannt macht, liebt er es, die verschiedenen Bereiche der Natur zu mischen und zu vertauschen, Pflanzliches und Gestein, Menschliches und Unbelebtes; seine Poesie besteht aus dem Doppelsinn. Aber dieser hängt nicht von mutwilligem Spiel ab: er ist ein konzeptloser und sehr spontaner Ausdruck seiner eigenen Philosophie ohne jede Intellektualität. Ein weiterer sehr häufiger Austausch findet zwischen dem Physischen und dem Geistigen statt. So heißen einige Landschaften von 1951 „Metapsychische Landschaften" und einige „Steine" werden philosophisch genannt. Dubuffet glaubt, daß die Mechanismen des Geistes denselben Gesetzen und Rhythmen gehorchen wie die, welche die natürlichen Phänomene dirigieren. Viele Landschaften sind einerseits innere oder geistige Landschaften und wie Diagramme der Gedanken, andererseits aber auch ganz allgemeine und synthetische Suggestionen der Natur.

Um unsere Phantasie anzuregen, vertauscht er auch gern die Grade; d. h. die Dimension der Dinge, die er darstellt, ist die ungewisseste. Bei seinen Landschaften weiß man in den meisten Fällen nicht zu sagen, ob sie ganze Kontinente, einen ganzen Berg oder einen ganzen Felsenhang, oder aber nur die sehr begrenzte Fläche eines kleinen Fleckens zeigen. Vertikale und Horizontale sind gleichfalls vertauscht. In einer Bildserie „Sols et Terrains" inspiriert Dubuffet sich an ganz kleinen Stückchen Weg und Straße, aber die kleinen Steinchen bilden Konstellationen, und der Boden erinnert an Räume des Himmels.

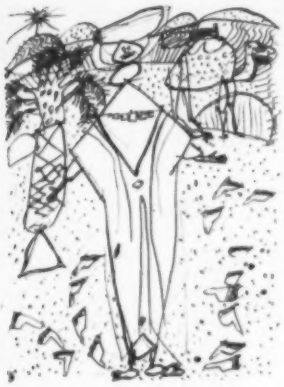
Ich könnte kein Ende finden, die Doppelsinnigkeit Dubuffets aufzuzählen; indessen scheint mir dies noch wesentlich: seine Malerei plaziert sich in der Welt als das Realistischste und zugleich Imaginärste. Er geht von den trivialsten Suggestionen aus, dem Fuß einer alten Mauer z. B., den paar Kieselsteinen, die da zwischen alten Gräsern liegen, und dank den genannten Mitteln überträgt er sie in den Bereich des Traums, um daraus ein verzaubertes und sozusagen kosmisches Schauspiel zu machen.

Es ist sehr interessant und bemerkenswert, daß Dubuffet ein ausgezeichneter Schriftsteller ist. Nach seiner ersten Ausstellung unterbrach er kurz seine Arbeit, um in dem kleinen Werk „Prospekt für Amateure" seine malerischen Absichten darzulegen. In der Folge äußerte er sich mehrfach in Vorworten, Manifesten oder Zeitschriften. Gewiß, ein guter Maler hat es nicht nötig, sich um einen Schriftsteller zu verdoppeln, und es ist nicht notwendig, daß er sich erklärt. Nichtsdestoweniger muß ein Maler sehr klar sich seiner Ziele und Mittel bewußt werden. Man sagt manchmal: das Genie versteht sich selbst nicht. Aber das ist ein bißchen schnell gesagt. Wir wissen, daß die inspiriertesten unter den Mystikern und Ekstatikern fähig waren, ihre verschiedenen Zustände zu analysieren, und sich eine Methode bildeten, um sich besser in sie zu versetzen. Sie hat niemals ihrer Inspiration geschadet. Es ist dieses klare Bewußtsein, die Möglichkeit der Rückkehr zu sich selbst, die die wirklichen Maler von den „Naiven" unterscheidet. Die Malerei Dubuffets berührt uns so sehr, weil er seine Technik ausgezeichnet versteht und sie logisch entwickelt, weil er seine Instinkte mit Verstand gebraucht und sein Unterbewußtsein sehr bewußt in Anspruch nimmt. Wahrscheinlich kann kein Maler, auch der inspirierte nicht, in unserer Zeit der Forschung sich in diesem Grade erneuern ohne ein großes Reflexionsvermögen und ohne seine Magie in Wissenschaft und Methode zu begründen.

Übersetzt aus dem Französischen von Karin Fischer

Jean Dubuffet
Foto: Michel Ragon

Jean Dubuffets Atelier
Foto: Michel Ragon

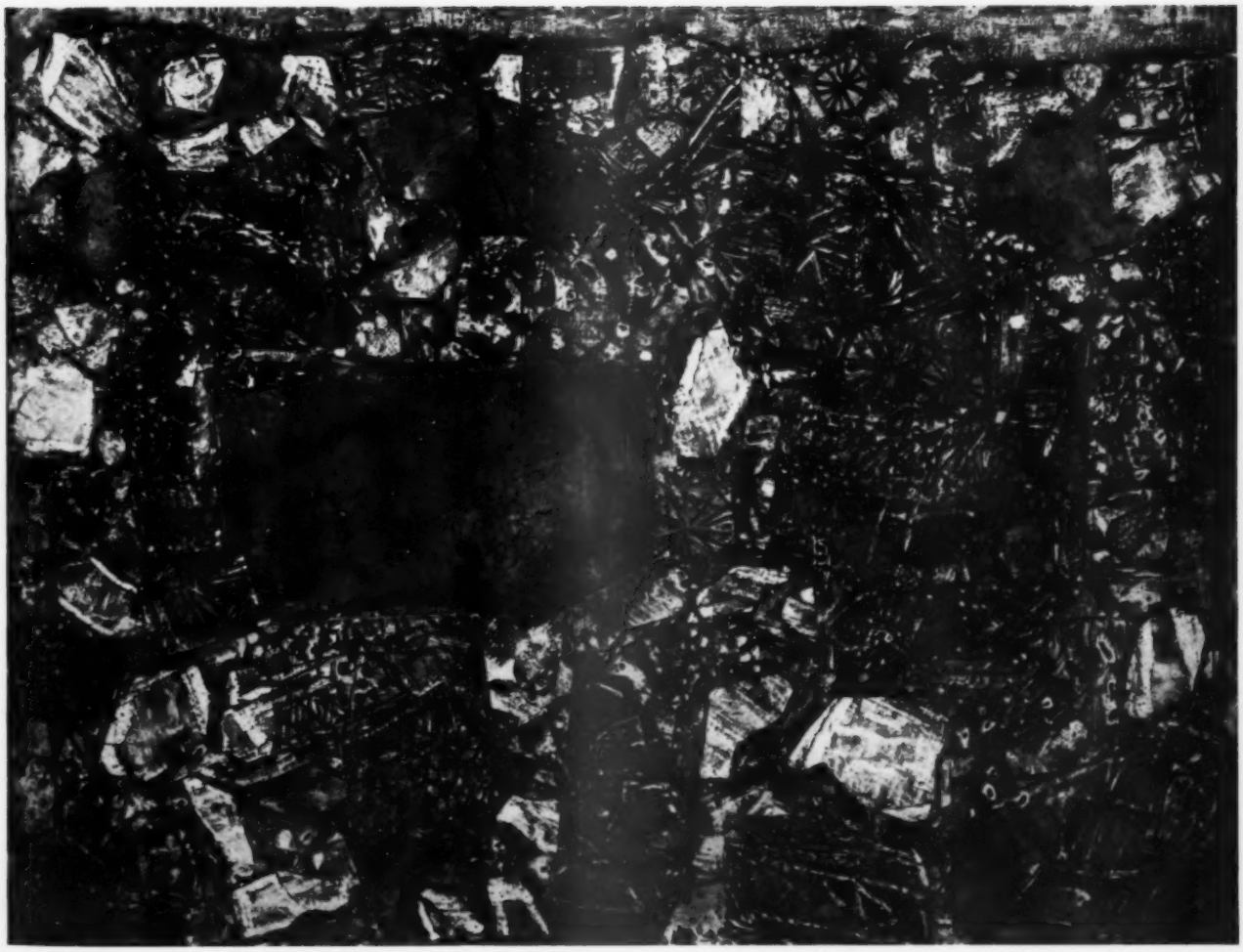


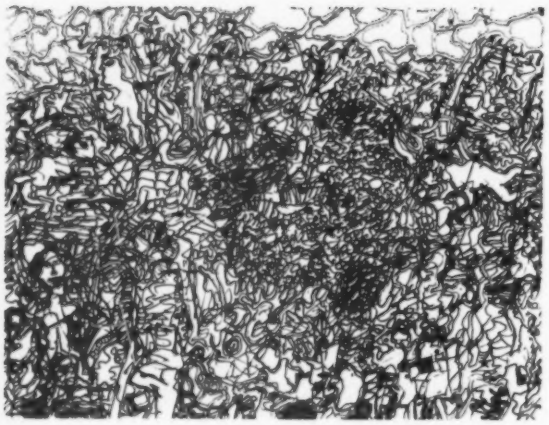
Jean Dubuffet
Die Wüste, 1948

Jean Dubuffet
Gesprenkelte Kuh, 1954, 89 x 116 cm
Foto: Paul Facchetti

Jean Dubuffet
Junges Ehepaar, 1955, 92 x 73 cm

Jean Dubuffet
Botanik mit Steinen, Klebebild, 1956, 98 x 130 cm





Jean Dubuffet
Verbindungen und Verhältnisse, 1952

Jean Dubuffet
Abenddämmerung, 1953, 73 x 92 cm

Jean Dubuffett, Beduinenkopf mit Turban, 1952

Jean Dubuffet

Einige Bemerkungen zu meiner Arbeit

Aufmerksamkeit tötet, auf was sie sich richtet. Es ist falsch zu glauben, wir lernen die Dinge besser kennen, wenn wir sie aufmerksam betrachten. Denn der Blick spinnt sich ein wie eine Seidenraupe und hat sich im Nu mit einem dichten Cocon umgeben, der uns um alle Sicht bringt. Deshalb erfassen die Maler, die vor ihrem Modell die Augen aufreißen, überhaupt nichts mehr.

Es gibt eine ganze Skala von Graden der Aufmerksamkeit. In einem Moment, einem Knistern, sehen wir eine Menge Dinge — die einen achtlos, flüchtig geahnt und gleichsam schräg im äußersten Winkel, und andere, auf denen der Blick ein bißchen senkrechter geruht hat, um ein weniges länger vielleicht. Von den ersten haben wir fast nichts bemerkt. Der Blick hatte wenigstens nicht genügend Zeit, sie zu verändern. Wo er sich festgeheftet hat, hat er alles verdorben. Er verbrennt und vertilgt, je intensiver er wird. Es ist nicht leicht, etwas zu sehen! Und ein Nichts, das wir erblickt haben, ist im Nu von unserem Hirn verdaut, das es mit seinen Säften angreift und vollkommen verändert. Vorbei ist es mit der Begegnung! Und nichts bleibt übrig.

Der Blick ist sehr beweglich, springt schnell von einem Objekt zum anderen, entzündet sich und verlischt in der Sekunde tausendmal, hört auf und beginnt wieder. Dann, zwischendurch, wendet er sich ununterbrochen, kehrt sich ins Innere, nimmt und gibt, gibt und nimmt, und ohne Unterlaß sondert er seinen Faden ab, der abreißt und neu geknüpft wird und dessen Enden überall herunterhängen.

Diesen Faden kann man auch malen. Er ist großartig!

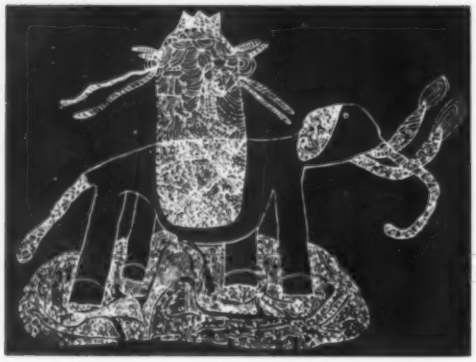
Die Malerei hat die Möglichkeit, alles auf einmal wiederzugeben: die flüchtigen Phasen des unachtsamen Blicks, das, was die Dinge auf den, der sie wahrnimmt, projizieren, und das, was dieser auf sie zurückwirft, und was sie wiederum seinem Blick zurückgeben. Aus all dem kann man eine Synthese machen. Ein Bild kann das Spiel so beweglicher und flüchtiger Phänomene fixieren.

Man wird verstehen, daß ein solches Unternehmen genügend beschäftigt, ohne daß man es komplizieren müßte durch die Intervention einer außerordentlichen Seele, die demjenigen zugeschrieben würde, der die Dinge sieht, verarbeitet und übersetzt. Ich persönlich interessiere mich wenig für das Außergewöhnliche, auf welchem Gebiet es auch immer sei. Meine Nahrung ist das Gewöhnliche. Je banaler es ist, um so besser für mich. Ich fühle mich gottseidank durchaus nicht außergewöhnlich. Den Blick eines absolut mittelmäßigen und gewöhnlichen Menschen will ich in meinen Bildern wiederfinden, und ohne den einfachen Mitteln, über die die Hand eines solchen Menschen verfügt — seine rudimentären Techniken des Profanen, ich will keine anderen, sie erscheinen mir ausreichend — ohne diesen Mitteln etwas hinzuzufügen, habe ich versucht, reiche und hohe Feste zu arrangieren. Feste des Geistes, man verstehe mich recht. Die Kunst wendet sich an den Geist und nicht, bestimmt nicht an die Augen. Zu viele Leute machen sich vor, die Kunst wende sich an die Augen. Das hieße, von ihr einen recht armseligen Gebrauch machen. Was die Motive selbst angeht, so sind es ebenfalls die einfachsten und gewöhnlichsten, die mich am meisten anziehen. Nicht notwendig, in der Weite Raritäten zu suchen, alles ist da, vor unserer Nase oder auf dem Boden zu unseren Füßen. Da findet man alles, was man sucht, ohne sich von der Stelle rühren zu müssen. Ich bin ein Tourist besonderer Art: alles Pittoreske ärgert mich, und wo es am wenigsten in Erscheinung tritt, da erwacht meine Bewunderung.

Und übrigens — gibt es überhaupt außergewöhnliche Seelen? Das ist sehr zweifelhaft. Was die Überlegenheit des Gelehrten, des raffiniert Preziösen über den ersten besten Bauernknecht angeht, so habe ich da Bedenken.

Viele Leute glauben, daß ich durch eine Vorliebe für Verleumdung mir darin gefalle, elende Dinge zu zeigen. Was für ein Mißverständnis! Ich habe ihnen enthüllen wollen, daß diese Dinge, die sie für häßlich halten, die sie zu beachten vergessen haben, daß auch sie große Wunder sind. Man solite vor allen Dingen diese Fehler vermeiden; man sollte doch nicht von Humor oder Satire sprechen, wie es manche dummerweise tun, oder von düsterer Bitterkeit, wie man sich auch ausgedrückt hat, wo ich mich bemühe, Objekte zu rehabilitieren, die als unerfreulich gelten (nehmt bitte diesen verschrieenen Objekten nicht jede Chance!) und wo sich meine Arbeit stets in einer Haltung festlicher Verherrlichung vollzieht. Aber klare Verherrlichung, einmal ohne Rauch und Vermummung. Man muß ehrlich sein. Keine Verschleierungen. Keine Vortäuschungen! Ganz entblößt; alle Dinge zunächst dem Krassesten ausgesetzt.

Übersetzt aus dem Französischen von Karin Fischer



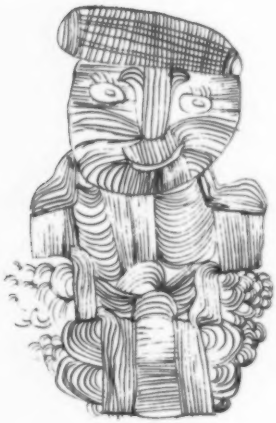
Zeichnung eines 11jährigen Mädchens
(Zeichenschule Oskar Küst, Karlsruhe)

Zeichnung eines 13jährigen Mä
(Zeichenschule Oskar Küst, Ka

Das Infantile und die Kunst

Bei Beurteilung der sogenannten Kinderkunst steht der psychologischen Betrachtung, die sich gerne monopolisiert, die ästhetische gegenüber, die ihrerseits alles, was das Kind bildend zustandebringt, für ihren Bereich beschlagnahmen will. Die Kinderarbeiten scheinen in ihrer Lust am Bunten der heutigen Malerei zu korrespondieren und kommen der Reizbarkeit des modernen Menschen für die Farbe besonders entgegen. So entsteht die Mode, Kinderkunst in Ausstellungen und Büchern, auf Postkarten und Plakaten unentwegt zu publizieren oder sogar in der Tapetenindustrie für den Verkauf auszubeuten.

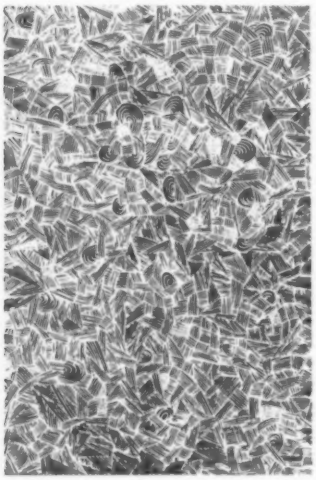
Dabei ist die Frage noch nicht entschieden, ob es sich bei der Kinderkunst überhaupt um Kunst im obersten Sinne handeln kann. Es ist nicht möglich, diese Frage pauschal zu bejahen oder zu verneinen. Man muß zwischen Arbeiten, die ohne jede Anweisung allein aus der Willkür des Kindes entstehen und solchen, die durch Hinweise Erwachsener geleitet sind, unterscheiden. Dabei meint man gerne, die von jedem Einfluß freien Hervorbringungen der Kinder seien die ursprünglichsten und also künstlerischsten. Will man — wie Herbert Read — dieser Art Kindermalerei, von ihrer Expressivität verführt, ohne weiteres das Prädikat Kunst zusprechen, so begegnen sofort Schwierigkeiten, wo es der Psychologie gelingt, jeden Farbwert und jede Linie, analog zur Schriftdeutung, auf Habitus und seelische Lage des Kindes zurückzuführen. Denn ebenso gewiß die Kunst in psychologischen Bedingtheiten wurzelt, muß sie über diese hinausragen. Man darf also Kunst nicht, sei es entsprechend den Kunsttheorien Reads oder denen der Tiefenpsychologie (C. G. Jung und E. Neumann), mit dem Naturzwang des Unbewußten verwechseln oder den Begriff der Kunst von dem der Vitalität abhängig machen. Kunst verlangt nach Überführung eines bloß Naturhaften in den ästhetischen, dem Bewußtsein angegliederten Bereich.



Zeichnung eines 10jährigen Mädchens

Kinderkunst ist aber zunächst reine Äußerung eines Naturzwangs; denn das Kind besitzt anfangs kein Bewußtsein vom Schönen, es geht ihm um Dokumentation seiner auf bestimmte Inhalte gerichteten Interessen. Dabei ist das Ästhetische nicht als Ziel gegenwärtig; es ergibt sich, wenn überhaupt, mehr als ein glücklicher Nebeneffekt. Auch wenn die Gestaltungen der Kinder ins Abstrakte übersetzt erscheinen — das Kind kennt und meint keine Abstraktion, so wenig es eine bewußte Entscheidung für diese oder jene Farbe trifft. Sofern es im frühen Stadium seines Umgangs mit Pinsel oder Stift abstrakt gestaltet, bildet es gegen seinen Willen abstrakt. Denn im Bilden richtet es sich allein auf konkreteste Erfahrungswirklichkeit.

Zeichnung eines 12jährigen Mädchens
(Zeichenschule Oskar Küst, Karlsruhe)



Aber natürlich kann das Kind auf die ästhetischen Werte seiner Arbeit aufmerksam gemacht werden. In der modernen Kunsterziehung wird es zur Ordnung seiner bildnerischen Mittel angehalten. Sein „bildnerisches Gewissen" wird geweckt, es lernt die Notwendigkeit zur Beschränkung der Mittel kennen, es übt sich — analog zum Elementarunterricht fortschrittlicher Akademieklassen — im bildnerischen Denken, es gerät mit Stilprinzipien in Berührung, ohne durch Stilklischees vom richtigen Empfinden abgelenkt zu werden. Der phantastische und unterschwellige Bildvorrat des Kindes wird hier also seines rohen Zustandes beraubt, er wird Material bildnerischer Denkakte.

Hier liegt eine direkte Beziehung zur Tätigkeit des Künstlers vor, den freilich, anders als jedes Kind, nicht nur der Wille zum Gelingen des einzelnen Werkes, sondern ein aus langer Erfahrung gewonnener Stilwille treibt. Man kann Kinderarbeiten, die unter solchen dem Werkdenken des Künstlers entsprechenden Voraussetzungen entstanden sind, als künstlerisch einschätzen, und von hier aus erklärt sich die auffallende Verwandtschaft zwischen den Ergebnissen der neuen Kunstpädagogik auf den Schulen und den Werken abstrakter Kunst. In beiden Fällen ist das lediglich Infantile zurückgelassen. In beiden Fällen entstehen Arbeiten nicht aus der Unausweichlichkeit einer psychischen Situation, sondern gerade im

Zeichnung eines 11jährigen Mädchens
(Zeichenschule Oskar Küst, Karlsruhe)

Ausweichen vor dem chaotischen Bildvorrat der Psyche, im Abdrängen alles dessen, was die Ordnung eines Werkes zerstören könnte.

Wie verhält es sich aber mit dem Einfluß des Infantilen auf die moderne Kunst, mit dem Einfluß also gerade des Prälogischen, der ungelenken Handschrift, des Primitiven? Man beobachtet diese Einflüsse am stärksten bei Klee, Miró und Dubuffet, aber auch bei anderen, deren Kunst in der Opposition zu jedem glatten Akademismus steht.

Es war vorwiegend das vereinfachende, eine elementare Gestaltung begünstigende Prinzip des Infantilen, das Klee interessiert und zu seinen Studien im Reich der Elemente der Malerei angeregt hat. Hinzu tritt die reizvolle und erheiternde Inkongruenz von Darstellung und Dargestelltem in der infantilen Malerei, die Klee aufgreift, um damit das gewohnte Gegenstandsbild zu eskamotieren. Indem Klee solche Merkmale der Kinderzeichnung nachbildet, stellt er zum Gegenstand eine Distanz her, die das Kind nicht will.

Miró hat von der Kinderkunst, im Kontakt zur Bilderwelt Klees, das Spaßige von Klecks und Kringel übernommen. Ihm kommt es aber weniger auf ironische Distanzierung als auf eine heitere, ins Dämonologische hinüberspielende Symbolschrift an. Diese ist durchaus kanonisiert, so daß es nicht schwerfällt, sie von Arbeiten der Kinder zu unterscheiden. Mirós Bilder betonen stärker als Klee die Verbindung von Kinderkunst und Archaik. Wenn Miró vom religiösen Wesen und magischen Sinn der Dinge spricht, den es herauszufinden gelte, spürt er den Welteindrücken des Kindes wie des Primitiven gleichermaßen nach. Aber seine Bilder mit ihren streng geführten Linien und planvoll geordneten Farbfeldern verraten ebenso ästhetisches wie magisches Interesse.

Dubuffet übernimmt von der Kinderzeichnung die unbeabsichtigten Verzerrungen. Das Infantile verbiestert sich hier — gegen des Malers Willen — zu einem grimmigen Humor. Den Klee'schen Geistern und Feiertagsdämonen gesellen sich bei Dubuffet finstere Bestien hinzu. Aber man verwechsle auch den Geist dieser Malerei nicht mit dem der Kinderzeichnung. Gerade Dubuffet, der in seinen Werken der Kinderkunst am nächsten zu kommen scheint, entfernt sich im technischen Raffinement am weitesten von ihr. Manche seiner frühen Arbeiten sind allerdings nur als Imitation zu werten. Aber Imitation setzt bereits ästhetisches Urteilen, zumindest ästhetische Absicht voraus, weshalb auch diese Produkte von denen der Kinder zu unterscheiden sind.

Klee, Miró, Dubuffet stehen — jeder auf seine Weise — in einer angemessenen Entfernung zur Gestaltung der Kinder. Sie alle sind, im Unterschied zum Kind, auf Wirkung, auf visuellen Effekt bedacht, und als Künstler steht ihnen dies an. Sie nähern sich der Welt des Kindes mit den Augen des Erwachsenen. Sie denken nicht wie das Kind animistisch oder fetischistisch. Animismus und Fetischismus des Kindes oder des Primitiven gehen lediglich als Stoff in ihre Kunst ein. So verwandeln sie die Ausdrucksproduktivität und den Darstellungsdrang des Naiven in eine ästhetische Produktivität. Sie bilden aus dem Infantilen einen Infantilismus. Dieser überragt das Infantile, indem er sich nicht nur auf das Natürliche und Kreative, sondern ebenso auf das Künstliche, Artistische, mithin auf den Raum des Denkens und der Erfahrung bezieht. Auf dieser Ebene des Infantilismus erst kann das Infantile zur Kunst geraten, ohne an ursprünglicher Kraft zu verlieren.

Klaus J. Fischer

Zeichnung eines 13jährigen Mädchens
(Zeichenschule Oskar Küst, Karlsruhe)

Die
arbe
in d
tung
des
mit
teria
als
diese
zwur
Elter
oder
Der
lung
form
risch
Farb
ausg
Grur
Arbe
wurd
halm
nur
den
erric
bind
finde
Auch
bilde
ihre
fizie
eing
der
plast
ten,
Auf
ken
Unte
gen,
Prod

(als V

Tiefseefisch, Gipsschnitt
Arbeit eines 12jährigen Jungen
Foto: Hg. Wehling

Die auf den folgenden Seiten abgebildeten Schülerarbeiten wurden, mit Ausnahme der Strichzeichnung, in der Leibnizschule, Düsseldorf, unter der Anleitung eines Lehrers angefertigt. Das leitende Prinzip des Unterrichts ist die Konfrontierung der Schüler mit stets wechselnden Aufgaben und anderen Materialien. Grundsätzlich wird auf keine Arbeit mehr als eine doppelte Unterrichtsstunde verwendet. Auf diese Weise sind die Kinder zur Konzentration gezwungen. Auch wird hierdurch verhindert, daß die Eltern auf die Arbeiten ihrer Kinder Einfluß nehmen oder daß sich der Schüler durch Vorlagen „bildet". Der Lehrer legt besonderen Wert auf die Entwicklung der manuellen Fertigkeiten, die das Kind zu formaler Disziplinierung führen sollen. Das Malerische, so sagt er zu Recht, der Sinn für leuchtende Farbigkeit, ist im Kinde ohnehin genügend stark ausgebildet.

Grundsätzlich erhalten die Jungen zu Beginn der Arbeit nur die allernotwendigsten Hinweise. So wurden sie beispielsweise beim Basteln mit Strohhalmen darauf aufmerksam gemacht, daß die Halme nur im gespaltenen Zustand biegbar sind, sie wurden ferner ermahnt, ihre plastischen Gebilde so zu errichten, daß sie im Gleichgewicht bleiben. Verbindungstechniken müssen die Schüler selbst herausfinden.

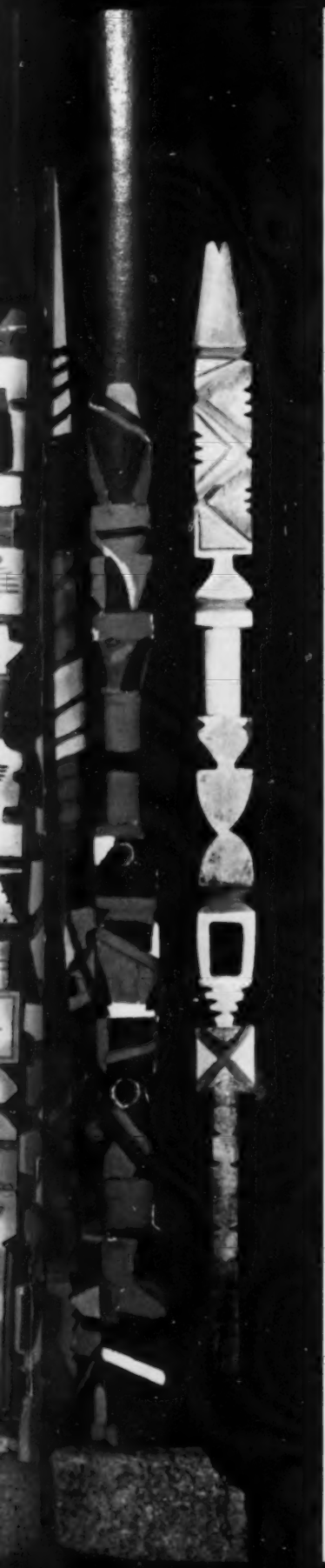
Auch die gekerbten Stäbe (S. 28/29) sind ohne Vorbilder entstanden, doch zeigte sich, daß die Kinder ihre Arbeiten unbewußt mit Totempfählen identifizierten und am liebsten auch symbolische Zeichen eingeschnitzt hätten. Für die Bemalung wurde einzig der Hinweis gegeben, durch die Farbe nicht die plastische Wirkung, das Spiel von Licht und Schatten, zu stören, sondern möglichst zu unterstreichen. Auf ähnlich knappe sachliche Anregungen beschränken sich auch im Falle der Zeichnungen aus dem Unterricht eines Karlsruher Lehrers die Anweisungen, fern von jeder Tendenz, die Kinder auf die Produktion von Kunstwerken zu dressieren.

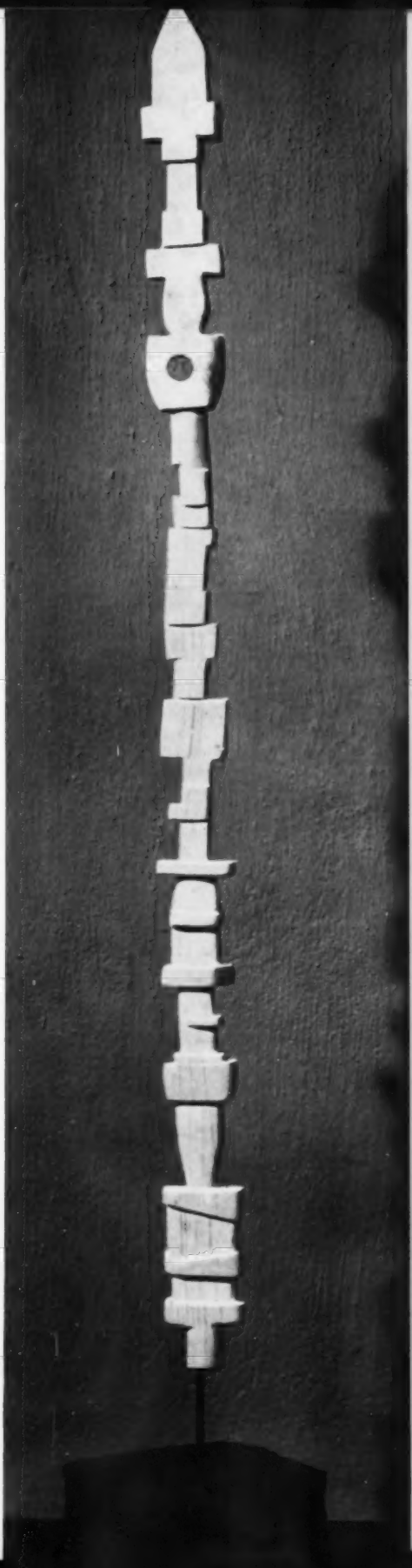
Tierplastik aus Ytongstein
Arbeit eines 15jährigen Jungen
(als Werkzeuge dienten nur Küchenmesser und Raspel)
Höhe 35 cm
Foto: Hg. Wehling

Zeichnung eines 12jährigen Mädchens
(Zeichenschule Oskar Küst, Karlsruhe)

Rechts: Kopf aus Ytongstein
Höhe 50 cm
Arbeit eines 14jährigen Jungen
Foto: Hg. Wehling

Elefant und Reiter
Tonplastik eines 10jährigen Jungen
Höhe 25 cm
(Die Plastik wurde in 1½ Stunden gearbeitet)
Foto: Hg. Wehling





Stäbe
(aus rohen Dachlatten von 13jährigen Jungen mit dem Taschenmesser gekerbt, später nachgefeilt und bemalt. Der Sockel wurde vom Lehrer montiert.)
Höhe: 100 bis 120 cm
Fotos: Hg. Wehling

Das erste Tier der Welt
Einfarbige Tuschezeichnung eines 10jährigen Jungen
Arbeitszeit: 1/2 Stunde
Foto: Hg. Wehling

Rechts: Kleiner Dämon aus Kastanienblättern
Klebearbeit eines 10jährigen Jungen
Foto: Hg. Wehling

Plastik aus geschlitzten Strohhalmen
Höhe ca. 50 cm
Arbeit eines 13jährigen Jungen
Foto: Hg. Wehling

r Welt
ungen
Stunde
ehling

öttern
ungen
ehling

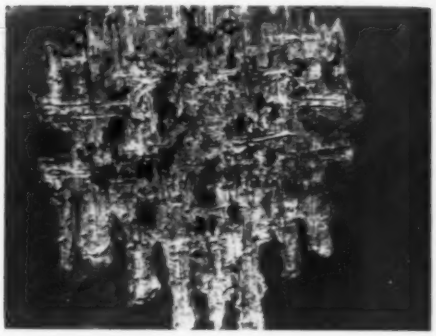
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt:
Berthold von Nördlingen, Bornhofer Altar, 1415

Galerie Änne Abels, Köln:
Mattia Moreni, La caduta, 1956

7. Abendausstellung, Düsseldorf:
Rupprecht Geiger

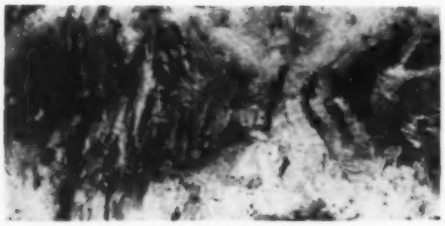
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt:
Joachim Patinier (um 1475/80—1524)
Maria m. d. Kinde in einer Landschaft

Galerie Renate Boukes, Wiesbaden:
Eberhard Fiebig, Vegetative Madonna



7. Abendausstellung, Düsseldorf:
Herbert Kauffmann

Galerie 22, Düsseldorf:
O. H. Hajek, Relief



Duisburger Museum:
Gerhard Hoehme, Enklaven, 1957

Galerie Parnass, Wuppertal:
Peter Brüning

Museum Schloß Morsbroich,
Leverkusen:
Oskar Sommer, Äonische Dichte

Kunstverein Köln:
Hann Trier, Soledad, 1958

Galerie Inge Ahlers, Mannheim:
H. E. Kalinowski, Bild Nr. 336, 1957

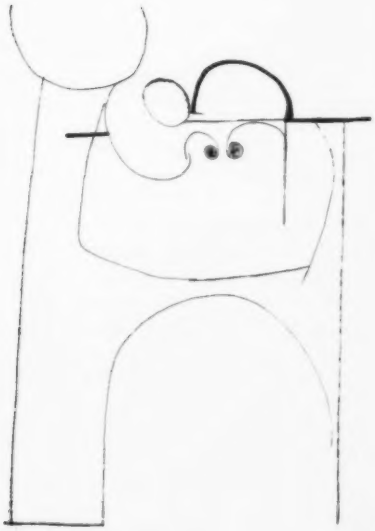
Galerie Inge Ahlers, Mannheim:
Waldemar Epple, Brand, Collage

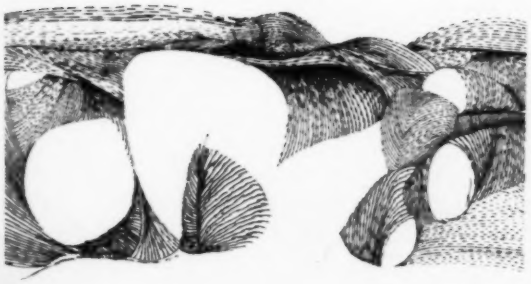
WIR STELLEN VOR: Jürgen Schmidt

Geb. 1935 in Kaiserslautern. Nach seiner Schulausbildung studierte er 8 Semester auf der Meisterschule in Kaiserslautern. 1954 Fortsetzung des Studiums an der Kunstschule Saarbrücken als Schüler von Prof. Dr. Steinert und erste Beteiligung an Ausstellungen. Sein Studium in den Klassen für Fotografie und Fotografik, wobei er sich mit experimentellen Bildtechniken befaßte, beschloß er 1957 mit einem Diplom-Examen.

Erste Kollektivausstellung 1957 in Saarbrücken. Ferner Beteiligung an den Ausstellungen „Subjektive Fotografie" in Darmstadt, Frankfurt, Kiel — Italien, Schweden, Amerika und Japan.

Neben seiner Tätigkeit als freier Zeichner stehen gebrauchsgrafische Arbeiten, die ihm einige Preise einbrachten.





Martin Bloch
Selbstporträt mit Pfeife, Öl, 1926

Martin Bloch
Aktzeichnung Kohle

Martin Bloch
Kokonmarkt in Mantua, Öl, 1928, 65 x 102 cm

Martin Bloch
Zum roten Löwen, Öl, 1937

Wer Martin Bloch selbst nur flüchtig gekannt hat, wird zu sagen vermögen, wo er stand und was er schuf. Die Integrität von Mensch und Künstler ergab ein Bild abgerundeter Vollkommenheit, die keine Spaltung zuließ. Er blieb in der Tat, ungeachtet vieler schwerer äußerer Umstände, seiner Kunst nie etwas schuldig. Er verlor sich nie in Verzweiflung, benutzte seine Leinwände nicht zur Beichte, keine Trauer färbte sein Werk. Martin Bloch war ein Künstler von sublimem Rang.

Bloch wurde 1883 in Neisse in Schlesien geboren. Stets ein Einzelgänger, besuchte er weder Malschulen noch Akademien. Als ich ihn 1913 in Paris kennenlernte, beeindruckte mich zunächst die Intensität, mit der er sich über die Probleme der französischen Malerei Rechenschaft ablegte, sowie der Ernst, mit dem er sich gewissen Einflüssen hingab; am meisten wohl denen von Matisse. Für uns, die wir um vieles jünger waren, bedeutete die Bekanntschaft mit dem kleinen, allein, zäh und langsam vor sich hinmalenden Mann ein großes Erlebnis.

1914 überraschte der erste Weltkrieg Bloch in Spanien, wo er, in häufiger Gemeinschaft mit Marie Laurencin und Julius Pascin, bis 1919 lebte und arbeitete. Nach Deutschland zurückgekehrt, veranstaltete der Salon Cassirer in Berlin 1920 eine Ausstellung seiner spanischen Bilder; sie war in jeder Beziehung ein Erfolg. Die Nachkriegszeit mit der großen revolutionären Bewegung des deutschen Expressionismus stellte auch Martin Bloch vor neue Probleme, mit denen er sich in der Folge in seinen Bildern auseinandersetzte. Er war sich durchaus der Bedeutung dieser Epoche bewußt, einer Epoche voller Möglichkeiten und voller Talente. Ja, eine Epoche, von der Gottfried Benn einmal schrieb: „Es waren Deutschlands und Berlins Pariser Jahre."

In dieser künstlerisch so belebten Zeit gründete Bloch, zusammen mit Anton Kerschbaumer, die Bloch-Kerschbaumer Malschule in Berlin. Unter den Schülern befanden sich Vertreter vieler Nationen. Denn das war das Erstaunliche an Martin Bloch, daß er ungeachtet der Erfülltheit mit seiner eigenen Arbeit (man sah ihn nie ohne Skizzenbuch) ein so großes Einfühlungsvermögen in die Arbeiten anderer besaß. Bloch hatte seine eigenen Theorien über Farbenakkorde, die er, schriftlich niedergelegt, seinen Schülern zur Verfügung stellte; er unterschied zwischen der leichten und der schweren Palette. Von 1924 bis 1930 verbrachte er jeden Sommer mit seinen Schülern am Gardasee, wo dann auch jene Bilder entstanden, die man als Blochs italienische Periode bezeichnen kann.

Nach dem Tod von Anton Kerschbaumer (1931) übernahm Karl Schmidt-Rottluff dessen Stelle an der Schule. Die Dogmen des Nationalsozialismus begannen aber schnell das Unternehmen zu gefährden, und 1934 mußte Bloch Deutschland verlassen. Als Gast der Schriftstellerin Karin Michaelis wartete er in Dänemark auf seine Einwanderungsbewilligung nach England und eröffnete schließlich in London 1935 eine Malschule. Zwischen 1935 und 1939 unternahm er mit seinen neuen englischen Schülern wiederholte Reisen nach Dänemark und Frankreich; stets mehr ein Gebender als ein Nehmender. Im Jahre 1939 hatte Bloch die erste Sonderausstellung seiner Bilder in England, und zwar in der Galerie Reid und Lefevre in London. Eine Ausstellung seiner Zeichnungen folgte in Oxford und Cambridge.

Kein großer künstlerischer noch materieller Erfolg war ihm zunächst beschieden. Aber Enttäuschung konnte seiner Kunst keinen Abbruch tun. Im Gegenteil. Mehr denn je wurde die Farbe ein Ausdruck seiner besonderen Visionen. Er „sah" plötzlich, was seine englischen Kollegen vor ihm in dem verrufenen englischen Klima nicht wahrgenommen hatten. Alles schien ihm verklärt: die verbombte Londoner City mit ihren tiefblauen Schatten, eine rote Telefonzelle an einer Straßenecke, der schwefelgelbe Nebel in Mayfair, das grüne Licht über einem Hintergarten in Hampstead. Dann zog er hinaus und malte die englische Landschaft. Auch hier offenbarte sich ihm das Geheimnis des Lichtes, und es gelang ihm, die atmosphärische Stimmung in höchst eigenartigen Farbenakkorden wiederzugeben. Kurz vor Anbruch der Nacht schien die Natur für den malenden Naturlyriker Martin Bloch ihre stärkste Anziehungskraft auszuüben. Dafür sprachen viele seiner Bilder, vor allem aber das Bild „Bangor at Nightfall" (1948). Niemals strebte Bloch jedoch Momenteffekte an. Seine Bilder, die alle langsam entstanden, sind sorgfältig konstruiert, und die ursprüngliche Konzeption ist lückenlos durchgehalten. Es gibt nirgends eine farbig tote Stelle.

Im Jahre 1948 erhielt Bloch einen temporären Lehrauftrag an die Kunstschule von Minneapolis in den Vereinigten Staaten. Zur gleichen Zeit fand dortselbst eine Ausstellung seiner Bilder statt, an die sich eine andere in der Universität von Princeton anschloß. Nach London zurückgekehrt, wurde Bloch 1951 als Lehrer an die Camberwell-Kunstschule berufen, wo er bis zu seinem plötzlichen Tod am 19. Juni 1954 tätig war. Er übte, verehrt und angesehen, einen nachhaltigen Einfluß auf seine Schüler aus. Mit seiner ästhetischen und geistigen Haltung, seiner ausgezeichneten Urteilskraft und nicht zuletzt mit seiner überlegenen Heiterkeit und seiner fast kindlichen Lebensneugier beeindruckte er auch viele der jüngeren englischen Maler wie Francis Bacon und Stephen Andrews.

Doch der künstlerische Erfolg wurde Martin Bloch erst nach seinem Tod zuerkannt. 1955 fand eine Gedächtnisausstellung in der „Beaux Arts Gallery" in London statt, und von 1957 bis 1958 veranstaltete der „Arts Council of Great Britain" eine Sonderausstellung seiner gesamten Werke in England, Schottland und Wales. Die Kritiker „entdeckten" ihn, die Museen von London, Leeds, Leicester und Manchester, von Kanada, Israel und Amerika erwarben seine Bilder. Und nun wird ein Teil der Gemälde Martin Blochs zum ersten Male wieder in Deutschland gezeigt. Wenn die Wiederkehr dieses inzwischen Vergessenen nicht von Wehmut begleitet ist, so liegt es an der Persönlichkeit dieses Künstlers, der allen Enttäuschungen zum Trotz unbeirrt seinen Weg ging. Er erfüllte die höchste menschliche Anforderung, nämlich die der Treue gegen sich selbst.

Erna Pinner

Kunstausstellungen im Rheinland

In den beiden letzten Ausstellungsmonaten kamen fast ausschließlich noch lebende Maler zu Wort. Eine Ausnahme bildete die im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, gezeigte Gedenkausstellung für Paula Modersohn-Becker, die, in Bremen zum 50. Todestag am 20. November 1957 zusammengestellt, nach der Wanderung durch Süddeutschland nun Station im Westen machte. 80 Ölbilder und fast doppelt so viele Zeichnungen dokumentieren das malerische Werk dieser Einzelgängerin am Beginn der Moderne in sehr geschlossener Weise. Da ist die Landschaft „Sanddünen mit Tümpel", eine robuste, wohl ein wenig unbeholfene, aber klare, schwere, direkte Malerei, fast roh hingesetzt. Hier wird — im Jahre 1901, da in Deutschland dem Impressionismus Liebermanns gehuldigt wurde — ganz unmittelbar an Cézanne angeknüpft, zu einer Zeit, da dessen Ruf in Paris sich gerade erst gefestigt hatte. In der „Armenhäuslerin mit Glasflasche" sind die Erfahrungen Gauguins verwertet, die großen Formen werden in dichten, flächig aufgetragenen Farben hingesetzt. Alles übertrieben-jugendstilige Naturpathos ist in solchen barbarisch, bäuerisch-großartigen Bildern neutralisiert. Es zählt kaum noch der Inhalt; beherrschend wird die Malerei, die bereits die harte Expressivität der „Brücke" vorausnimmt, aber in der Farbe und auch in der Form noch gebändigter, zurückhaltender bleibt. Die Zeichnungen der Modersohn-Becker erscheinen den Bildern gegenüber weit konventioneller; sie sind auf den Umriß und Großflächigkeit hingearbeitet, aber weicher, „gefälliger" im Strich. Erst in den Bildern verdichtet sich diese Kunst zur großen Form.

Eine sehr umstrittene Auswahl ihrer Stipendiaten zeigte der Kulturkreis im Bundesverband der Industrie in Villa Hügel. Die Ausstellung begann mit einer Eröffnungsrede Albrecht Fabris, in der die Situation der gegenwärtigen Kunst und die Auswirkungen der Manipulation auf dem Kunstmarkt einer scharf kritisierenden Analyse unterzogen wurden. Obwohl nicht speziell auf die Ausstellung bezogen, wirkte diese jedoch wie eine Bestätigung der Ausführungen Fabris. Eine Schau, die deshalb besonders entmutigte, weil man sehen mußte, wie hier mit offenbar gutem Willen eine Kunst gefördert wird, die kaum irgend Ansätze zur Originalität erkennen läßt. Das ist um so mehr zu bedauern, als die Verpflichtung der Industrie, die Rolle des Mäzenas zu übernehmen, richtig erkannt und durchaus ernst genommen wird. Aber trotz der so deutlich ausgesprochenen Warnung vor dem Eklektizismus, die Dr. Otto Großmann 1955 im Katalog zur Ausstellung „Ars viva" als „Gedanken zur Stipendienverteilung" niedergeschrieben hat, finden gerade solche Künstler, die ihre Vorbilder in geschickter Weise manipulieren, besondere Förderung.

Von den sechs Preisträgern, die mit dieser Ausstellung besonders hervorgehoben werden, ist wohl am ernsthaftesten zu diskutieren der junge Düsseldorfer Gerhard Wind, der sichtbar durch die strenge Schule Faßbenders gegangen ist. Hier wird die Orientierung am Vorbild zu fruchtbarer Auseinandersetzung, die Wind vor allem zu technischer Disziplin angehalten und sein malerisches Instrumentarium zu größerem Nuancenreichtum verfeinert hat. Im Hauptsaal besonders herausgestellt sind die abstrahierenden, mit de Staël und Poliakoff auffrisierten Landschaften Paul Kampers. Und man fragt sich vor ihnen, ob die Erfahrungen der „Brücke" und des „Blauen Reiters" unbekannt geblieben sind, daß Kamper, eine historische Situation reproduzierend, noch einmal am alten Hebel ansetzt. Amüsanter sind da schon die kleinen, anspruchsloser sich gerierenden Bildchen Skodlerraks in der Manier der peintres naives. Hermann Bachmann versucht sich in buntfarbigen Farbgerüsten, die in recht äußerlicher Weise von gegenständlichen Motiven zusammengehalten werden. Schumann und Reidel sind die Bildhauer unter den Stipendiaten, von denen Schumann zweifellos der begabtere ist. Arp, Mataré und auch Marcks werden bei ihm ins Modisch-Elegante abgewandelt, während Reidel mit gedrungenen, primitivistischen Formen arbeitet, wie sie heute leider als Dutzendware gängig sind. Im nahen Wuppertal zeigte der Architekt Jährling in seiner Galerie „Parnass" in den letzten zwei Monaten gleich drei Ausstellungen. In der Reihe der Pariser Kritiker, die ihre „Schützlinge" vorstellen, folgte auf Michel Ragon (S. KW 10/XI) Michel Tapié. In einem improvisierten vierstündigen Vortrag zu 200 farbigen Lichtbildern breitete Tapié eine Bildkenntnis aus, mit der so leicht kein deutscher Kritiker konkurrieren kann. Es gab gewiß viel „Leichtgewichtiges" zu sehen, doch daneben auch hervorragende Arbeiten — etwa von Burri und Tobey —, die sofort die Zuhörer elektrisierten und der ganzen Auswahl ihren Stempel aufdrückten. Von den Bildern Ruth Franckens, die vorzustellen Tapié gekommen war, wurde allerdings in dem Eröffnungsvortrag kaum gesprochen. Sie bedrängten wegen ihrer allzu bunten Farbfülle und hinterließen in ihren farblichen und formalen Undiszipliniertheiten keinen sehr vorteilhaften Eindruck.

Herta Wescher präsentierte anschließend Pierre Fichet, Michel Carrade und Anna Staritsky, drei Maler, in deren Arbeiten sich ein bewußt ausgespieltes kompositorisches Prinzip regulierend geltend macht. Die lebendigsten Arbeiten zeigte Anna Staritsky, allerdings hatten die leicht und duftig hingesetzten Farbpartikel reichlich illusionistisch-impressionistischen Charakter, und die Bilder blieben als Ganzes dekonzentriert. Bei Carrade bestachen farbliche Feinheiten und genau überdachte Bildarchitektonik, die über gar zu deutliche Abhängigkeit von de Staël hinwegsehen ließen. Ermüdend und penetrant hingegen wirkten Fichets weiße Bildfelder vor dunklem Grund; dabei war man gerade auf ihn besonders gespannt gewesen. Sehr schwer fiel es den meisten Zuhörern, den mit viel persönlichem Engagement von Frau Wescher vorgetragenen gegenständlich-christlichen Deutungen der Bilder von Fichet zu folgen. Man wollte sie mehr vom Kompositionellen her gewertet wissen und empfand die Deutungen der im Grunde doch gegenstandslosen Bilder als zu weit hergeholt.

Mit Pierre Restany (der noch zu einem späteren Zeitpunkt mit einer von ihm zusammengestellten Schau nach Deutschland kommen wird) stellte sich ein weiterer Pariser Kritiker vor. Er debattierte mit John Anthony Thwaites über die Bilder des jungen Düsseldorfer Malers Peter Brüning. Man hakte am Problem des Naturalismus in der gegenstandslosen Malerei fest, entfernte sich dabei zwar immer mehr von den Bildern selbst, bezog aber die sonst zumeist sehr reservierten Ausstellungsbesucher in eine anregende Auseinandersetzung ein. Für Brüning selbst kommt die Ausstellung nicht in einem unbedingt günstigen Augenblick. Nach einem ersten vergeblichen Anlauf, sucht er sich jetzt erneut von seiner grisaillehaften Malerei abzustoßen und der Farbe zu bemächtigen. Das führt im ersten Anprall häufig zu ver-

gröbernden Wirkungen, zu zwar aufgelockerter, aber nicht ganz durchgehaltener Form. Im Detail begegnet man jedoch bereits durchaus geglückten Partien, in denen sich die Farbe einen präzisen Raum bildet und sich der grafischen Form verbindet. Solche Ansätze stimmen zuversichtlich, daß der Versuch diesmal gelingen könnte.

In der Düsseldorfer Galerie 22 stellte Otto Herbert Hajek aus, Jahrgang 1927, also der Nachkriegsgeneration zugehörig, aber zweifellos bereits eine in sich sehr geschlossene Persönlichkeit. Während für viele Künstler die Kollektivschau eine gefährliche Klippe ist, die manchen stranden läßt, gewinnen Hajeks Arbeiten durch die Summierung. Es ist, als ob man von Variationen zu Variationen fortschreitet, wo jede nächste die von der vorigen übernommenen Figurationen zu neuen Möglichkeiten steigert. Hajeks Plastiken, Zentren sich verschlingender Kraftströme, sind primär konstruktive Gebilde. Aber die detailreiche Oberflächenstruktur, die fließenden Übergänge mildern die Strenge der Vertikalen, tragen einen malerischen, fast lyrischen Ton in die Raumkonstruktionen hinein. Die Herbheit und Sprödigkeit des Materials fängt diesen angedeuteten Lyrismus dann wieder auf, so daß die Figur in ein inneres Gleichgewicht eingependelt wird.

Die Galerie Schmela scherte mit ihrer Ausstellung Mondrian, Rompel, Vasarely aus der bis dahin an der art informel orientierten Linie aus. Ein Mondrian der mittleren Periode wirkt wie ein „Schutzheiliger" für die beiden Jünger. Bei Vasarely glückte Schmela eine gute Wahl: Zwei der ausgestellten Arbeiten bezeugen besonders durch ihre unschematische Klarheit und ausgewogene Ponderation. Die Klebebilder Rompels vermögen sich daneben nicht gleichwertig zu behaupten. Die aufgeklebten Streifen verwandeln sich nicht in Kraftlinien und die Knotenpunkte bilden mehr bloße „Materialansammlungen" als daß sie zu echten bildnerischen Gelenkpunkten würden.

Bei Vömel sah man einige neue Arbeiten von Theodor Werner, der nach dem Tode Ferdinand Möllers hier im Westen kaum gezeigt worden ist. Die Blätter ließen jedoch die sonst von Werner gewohnte farbliche Delikatesse vermissen und wirkten überdies leicht monoton im Formvokabular. Für den aus Frankfurt gebürtigen, seit 1937 in Paris lebenden Maler Francis Bott setzte sich Hella Nebelung ein. Sie zeigte eine Kollektion sehr gepflegter, zurückhaltender, fast distanzierter Malerei, in abgedämpften, duffen Tönen.

Nach einer längeren Winterpause wurden auch die Abendausstellungen wieder aufgenommen. Die 7. war unter das Thema „Das rote Bild" (Bilder, deren bestimmende Farbe rot ist) gestellt. Eine Schau, die, zumindest im Hauptraum, auf den ersten Blick recht geschlossen erschien, bei genauer Betrachtung dann aber doch zeigte, welch einer gefährlich-schwierigen Farbe man sich da überlassen hatte. Mit Glück bestanden eigentlich nur diejenigen Maler die Fährnisse, die des Umganges mit ihr gewohnt waren. Mathieu hätte darum billigerweise „außer Konkurrenz" gezeigt werden müssen. Yves Klein schickte eine intensive Farbdemonstration, wobei die Frage nach der Bildhaftigkeit hier ausgeklammert werden soll, und auch Geiger „überstand". Die Bemeisterung einer derart explosiven Farbe ist eben doch kaum im ersten Anlauf zu erreichen. Da liegt die Schwierigkeit einer solchen Ausstellung, in der ein großer Teil der Bilder rein für den aktuellen Anlaß gemalt ist. Klaus J. Fischer eröffnete die Schau mit einigen sehr aufs sachlich-malerische gerichteten Bemerkungen.

Eine informative Ausstellung mit Arbeiten von Götz, Hoehme und Schultze veranstaltete das Duisburger Museum, wobei man erfreulicherweise nicht nur auf die neuesten Bilder zurückgriff, sondern einen Überblick über die Entwicklung seit den Anfängen nach dem Kriege zu geben suchte.

Den geschlossensten Eindruck machte Gerhard Hoehme, der jüngste von den drei Malern (Jahrgang 1920). Zwar festgelegt auf eine betont lyrische Haltung (selbst eine zum Dramatischen hinneigende Komposition wie „Schwarzer Frühling" wirkt poetisch, in ihren dichten Farbschwingungen nach innen gerichtet), hat er seine malerischen Mittel sorgsam erprobt, um sie verläßlich handhaben zu können. Dabei bleibt er — trotz aller Versuche mit dem Farbrelief (Grabebilder und Farbpläne) — am intensivsten in den „traditionellen" Bildern, in denen die farblichen Nuancierungen nicht durch den reliefmäßig aufgesplitterten Grund aufgehoben werden. Leicht, zum Spielerischen (nicht Verspielten) neigen auch die Zeichnungen. Bernard Schultze stößt sich in seinen letzten Bildern von allzu naturalistischen „Landschaften" ab und konzentriert sich mehr auf malerische Wirkungen („Torsyt"). Es bleibt aber doch zu fragen, ob mit den plastischen Montagen letztlich nicht wieder zu einer Art von illusionistischem Bildraum zurückgekehrt wird, also zu einer Form der perspektivischen Malerei auf ungegenständlicher Basis. Von K. O. Götz wurden leider nur wenige Gouachen gezeigt, obwohl — wie mir scheinen möchte — sich in ihnen Götz am differenziertesten auszudrücken vermag. Die großen Formate sind zwar zügig und schwungvoll gemalt, doch bleibt hinter den zur Manier gewordenen Effekten zumeist eine große Leere. Am intensivsten wirken die kleinen Formate, etwa das in Farbgebung und Lineatur stark jugendstilige „Agde".

Im Museum Schloß Morsbroich debutierte der in Hagen lebende Maler Oskar Sommer (Jahrgang 1928). So uneingeschränkt begrüßenswert die Initiative eines Museums ist, noch unbekannte Talente zur Diskussion zu stellen, mit dieser 65 Arbeiten umfassenden Kollektivschau war Sommer zweifellos überfordert. Die einzelnen Stationen des malerischen Beginns haben da doch mehr rein biografischen Charakter, als daß sie als malerische Äußerung Gewicht hätten. Sommers Bilder werden zumeist von dynamischen Bewegungsvorgängen beherrscht, doch sind tote Partien und farbliche Unausgewogenheiten (häufig isoliert sich die Farbe und wird nicht genügend in das Bild eingebunden) noch oft stehen geblieben.

Die couragierte Aktivität der Oskar-Sommer-Ausstellung wurde mit der darauffolgenden, die den gepflegt-urbanen Bildern Max Peiffer-Watenphuls gewidmet war, wieder zurückgenommen. Man konnte sich des Eindrucks nicht erwehren, daß die mit der voraufgehenden Ausstellung verärgerten Besucher durch die nächste versöhnt werden sollten.

Der Kölnische Kunstverein widmete dem aus seiner Heimatstadt Berlin „emigrierten" Hann Trier eine das ganze malerische Werk der letzten zwölf Jahre umfassende Kollektivausstellung. Es wurde eine Wiederbegegnung mit früheren Arbeiten, die nicht zur Enttäuschung geriet. Aus jeder der vier Perioden, von denen Albrecht Fabri in seiner Eröffnungsrede sprach, gibt es Bilder, deren Intensität und Frische auch heute noch überzeugt, die nicht nur als Station innerhalb einer Entwicklung das Interesse binden. Die neuen Bilder waren eine Überraschung. Schienen die letzten Arbeiten von 1957 in allzu schematischer Geregeltheit der Gitterstrukturen zu erstarren, so verlebendigen sich die neuen Bilder zu bewegter Spannung, und die Grafismen verschmelzen mit der darunterliegenden changierenden Farbigkeit zu neuer Einheit („Soledad"). Bilder, die auf eine bestimmte Pointe hin konzipiert sind („Schlagzeilen"), erscheinen gegenüber diesen auf sich selbst konzentrierten Arbeiten schon zu sehr nach außen gewandt.

Im „Spiegel" gab es neue Arbeiten von Heinz Trökes zu sehen, die mit viel Raffinesse im Grafischen und delikater Differenzierung im Farblichen gearbeitet sind. Sie geben sich gefällig, freundlich-heiter, sprechen sofort an, hängen aber doch zu sehr am Vordergründigen. Der große, oft von Trökes zitierte Ahne

Paul Klee bleibt, gerade was die Intensität der Aussage betrifft, in unerreichbarer Ferne.

Mattia Moreni — zu den Lissone-Preisträgern von 1957 zählend — wurde von der Galerie Anne Abels zum ersten Mal in Deutschland mit einer Kollektivschau vorgestellt. Die Dynamik der schwarz-weißen, gestrüppartigen Strukturen vor rotem Grund, die vitale Direktheit der großformatigen Bilder drohte allerdings den kleinen Raum zu sprengen. Bei Moreni paart sich ein unbekümmert-südländisches Temperament, das sich scheinbar in ungezügelter Freiheit erschöpft, mit einem regulierenden, kritischen Bewußtsein, das die frei hinströmenden strudelnden Strukturen sich um ein Zentrum, um eine Diagonale oder eine Horizontale konzentrieren läßt. Bewußt werden die Bilder auf vollinstrumentierte, aber aus wenigen Tönen aufgebaute klare Farbakkorde gestellt, die als Grundierung der aufgerissenen Oberfläche dienen.

Hannelore Schubert

Ausstellungen im Südwesten

Nach einer langen Bauzeit wurde jetzt der Trakt der Gemäldegalerie des Landesmuseums in Darmstadt dem Publikum durch Prof. Wiese wieder übergeben. Es ist ein Gebäudeteil von 100 Meter Länge. Da alles zerstört war, konnte ein neues Oberlichtverfahren ausprobiert werden, das wechselnde Belichtung ermöglicht und auf die Farbstimmung der einzelnen Bilder Rücksicht nimmt. Das Depot wurde für 600 Bilder ausgebaut und besitzt bewegliche Wände, in die das Bild eingeklinkt werden kann. Die Räume sind aufs äußerste ausgenutzt. Es sind 340 Bilder gehängt. Damit kehrt vieles für die öffentliche Benutzung wieder, was lange vermißt wurde: der Darmstädter Rembrandt „Christus am Marterpfahl", die großen Tafeln vom Bornhofer Altar aus dem Jahre 1415 (Berthold von Nördlingen) und der schlichte, aber eindringliche Friedberger Altar aus der Liebfrauenkirche (14. Jahrhundert), der unvergeßliche Stefan Lochner, die „Darstellung im Tempel", eine Kette von Kleinodien, die jeder selbst in dieser Residenzgalerie wiederentdecken mag. Es reicht bis ins 19. Jahrhundert, das mit den besten Böcklins und mit Feuerbachs „Iphigenie" vertreten ist, klingt in einer bescheidenen, aber einprägsamen Auswahl aus der expressionistischen Periode aus, der Zeit Wieses, in der er als Museumsmann die Kämpfe in seiner schlesischen Heimat zu bestehen hatte. So überrascht ein früher Franz Marc, ein früher Erich Heckel. Molzahn ist mit zwei seiner verstrebten, fantastischen Gemälde zur Schau gestellt, Jawlensky, Archipenko, Baumeister, Winter, Ritschl, ein Carl Hofer aus dem Jahre 1933, voll düsterer Ahnungen — das ist ein stiller, aber gut markierter Weg durch die Jahrhunderte. Die Darmstädter Galerie umfaßt alles, was in Darmstadt gemalt hat und noch malt. Ein L. von Hofmann erstaunt durch die delikate Kurve und Farbe des Jugendstils, auch die heute Lebenden wie Krimmel, Vogel, Schlotter, Erdmann, Tomada, Steinforth, Loth u. a. sind in einer durchdachten Wahl vereint. Überall ist eine behutsam zugreifende Hand spürbar, die mehr Gewicht auf Qualität als auf Quantität legte. So wirkt die Neuordnung und Ergänzung wohltuend. Eine amüsante Form der Führung wurde von Amsterdam übernommen: der Besucher erhält einen Kopfhörer, und zu bestimmten Zeiten kann er mit seiner Antenne die Sendung empfangen, die auf eine Platte gesprochen wurde und die Beurteilung von Experten wiedergibt. So wird er hörbar geführt. Das erleichtert das Verständnis besser als der gedruckte Katalog.

Johanna Schütz-Wolff stellte im Landesmuseum Graphik aus. Die Künstlerin — 1896 in Halle geboren — arbeitet in einem großflächigen, linearen Stil, der sein Bestes in der formal geschlossenen, in sich gerundeten Graphik leistet. Druckgraphik und Holzschnitte formalisieren sich mit zunehmender Reife bis zu jener bruchlosen Eleganz der Linie, die ein wenig kühl läßt. Daher prägt sich manches Frühe, so das Selbstbildnis aus dem Jahre 1907, „Aennchen" 1926, stärker ein als die spielende Brillanz der letzten Jahre. Schön in ihrer subtilen Abtönung die tanzenden Paare.

Während wir es hier mit einem fast zu reifen Talent zu tun haben, ist die Plastik von Eberhard Fiebig in der mutigen, neuen Galerie von Renate Boukes in Wiesbaden in der vollen, jugendlichen Entfaltung. Die Galerie hat ihren Betrieb im Januar 1958 voll aufgenommen. Sie geht auf eine Anregung des Galeriedirektors Clemens Weiler, Wiesbaden, zurück. Damit hat Wiesbaden, das eine Art Altersfrühling pflegt, auch den Stachel erhalten. Die Galerie ist aus einer Ausstellung von 18- bis 30jährigen entstanden. Sie hat bisher Robert Schuppner, Alexander Camaro, Hermann Bartels, Georg Gresko gezeigt und verbindet augenblicklich Fiebig mit dem farbkräftigen Max Kaus von der Hochschule für bildende Künste, Hamburg. Sein Italienzyklus überrascht durch den Grün- und Rotdialog. Die gespachtelten Farben sind kompositionell in seinem alten Schema gehalten. Die Plastik von Fiebig erreicht ihr bestes in den Drahtfiguren, die, steil aufgereckt, die Vertikale bis zum äußersten betonen.

Das Frankfurter Kunstkabinett hatte mit Gerhard Hintschich einen glücklichen Griff getan. Hintschich stammt aus Mähren (1924 geb.). Seine Bilder sind subtile Geometrie. Das ist nicht originell, aber mit Sinn für Gleichgewicht, Finesse gezeichnet.

In Darmstadt stellt die Darmstädter Galerie Erich Martin zur Diskussion. Dieser Künstler aus Büdingen (1905) hat schon früh die abstrakt-geometrische Richtung in feingestuften Farbschnitten gepflegt und diesen Sinn für Farbklänge zum Märchenhaften hin weiterentwickelt. Seine Grafiken verraten eine ähnliche Abwandlung ins heiter-phantastische wie bei Trökes, ohne daß sie dessen spritzige Keckheit erreichen.

Die Galerie Inge Ahlers, Mannheim, ist seit geraumer Zeit um „Objekte" bemüht: isolierte Bildgegenstände, die auf jeden Rahmen verzichten. Emil Schumacher hat durch seine „Objets" diese Versuche eingeleitet, aber selbst den zukunftsträchtigen Weg nicht weiter verfolgt. Die Galerie Ahlers zeigte Collagen von Kalinowski, Waldemar Epple (mit gefaltetem Papier), hinreißende Objekte von Hoehme, der ein bläuliches „Bukett" kokett auf einen neutralen Grund setzt. Klaus J. Fischer hat diese Entwicklung glücklich in länglichen Formstücken fortgesetzt. Sie entspricht einem Lebensgefühl, das die formale Kraft am freien Gegenstand bewähren und nicht mehr Bildinhalte projizieren möchte.

Einen verwandten Zug offenbaren die Miniaturen von Julius Bissier, der im Kunstverein Freiburg gemeinsam mit Jürg Spiller ausstellte. Wer den etwas eigensinnigen Weg von Bissier verfolgt hat, ist über seine Miniaturen auf Stoffgrund überrascht. Es sind Farbflecke in leichten Tönen, fast chinesische Zeichen, die ein sublim ausgewogenes Formgefühl verraten: sie sind so geglückt, daß sie über Bissiers Tuschfolgen hinausweisen. Diese sind etwas ermüdend gehängt. Spiller hat eine lange, aber fruchtbare Entwicklung hinter sich. Die Bindung von Strich und Farbhintergrund ist ihm in seinen frühen Bildern nur selten gelungen. Erst jetzt hat er sich von diesem Gitterschema frei gemalt und setzt Farbfläche neben Farbfläche. Zumal nach seiner Mexikoreise hat sich sein Verhältnis zum Rot, zu dunkelglühenden Farbtönen vertieft. Jetzt fliegen die Farbkarrées ungehemmt über die Leinwand, er baut „Farbstädte", „Farbhorizonte", in die sich die lineare Phantasie organisch einfügt: eine verheißungsvolle Wendung zur Eigensprache.

Jackson Pollock (1912—1956) wird in der Kunsthalle Basel in einer vom Museum of Modern Art veranstalteten Ausstellung mit 60 Bildern gezeigt. Dieser geniale Amerikaner hat mich schon 1951 in New York beeindruckt. Ein Bild wie die „Kathedrale" mit seinen Aluminium- und Emailfarben, ist eine graue Spannungseinheit im Längsformat, silbrig und schwarz, von Kurven durchblitzt. Das menschliche Vorstellungsbild wird von Pollock gleichsam in elektrische Wellen aufgelöst. Daneben hängt ein gelbschwarzer „Kurvator" mit weißen Spritznesseln, links die „Meerestiefe", die in grundierte, schwarze Algenzüge hinübergleitet, wie eine mikroskopische Aufnahme der Algenstruktur. Es gibt bei Pollock keine Zentralsonne wie bei Fritz Winter, kein zentrierendes Gefälle des Bildes wie bei Baumeister, sondern alles rollt frei über die Grundfläche hinweg. Diese Linien- und Farbfriese gehören wohl zum Großartigsten, was die neue Malerei hervorgebracht hat. Die vorzügliche Einführung von Sam Hunter arbeitet die Bedeutung Pollocks mit wenigen Strichen heraus. Weniger glücklich ist die Ausstellung „Neue amerikanische Malerei", ebenso vom Museum of Modern Art in der Kunsthalle Basel veranstaltet. Doch gibt sie eine gute Information über Baziotes, Brooks, den poetischen und machtvollen Sam Francis, dessen Kolossalgemälde „Paris" unvergeßlich haftet, Gorky, Gottlieb, Guston, Hartigan, Kline, de Kooning, Motherwell, Rothko, Still, Tomlin und Tworkow. Die „Galerie d'art moderne", Basel, zeigt Mathieus kräftige, aus der Tube gedrückte, spielerische und lebendige Farbenschrift.

Vietta

Die Galerie Gallwitz in Karlsruhe

In den Kreis der zahlreichen neuen Galerien, die z. Zt. in den verschiedensten deutschen Städten aufblühen, ist seit kurzem die Galerie Gallwitz, eine Karlsruher Neugründung, getreten.

Jetzt scheint der Augenblick für solche Unternehmungen, wie ein Blick auf München, Stuttgart und vor allem auf Düsseldorf zeigt, günstiger als vor noch zwei Jahren. Damals fanden Versuche ähnlicher Art beim Publikum nur wenig Gnade. Die neue Kunst lockt auch neue Interessenten an, vor allem unter der Jugend.

Die Initiative der Galerie Gallwitz gilt im besonderen den nachwachsenden Talenten. Zuletzt zeigte hier Hal Busse ihre Bilder. Die Stuttgarter Malerin trat im württ. „Kunstpreis der Jugend", als Stipendiatin des „Kulturkreises im Bundesverband der Industrie" und mit ihren Illustrationen zu Francis Ponge's „Einführung in den Kieselstein" hervor. Im Kontakt mit der Malklasse Willi Baumeister in Stuttgart hat sie es verstanden, ihr Interesse am Gegenständlichen in eine strenge, an Léger und Schlemmer geschulte Formensprache zu binden. Am menschlichen Körper, der sich bei ihr meist zu Badenden gruppiert, entwickelte sie ihr Thema des Volumens im Raum. Immer mehr jedoch gelangte in ihren Bildern die Fläche zur Herrschaft. Mittelpunkt der Ausstellung bilden drei große Formate mit aufeinandergetürmten Körperformen vor einem als Trikolore gebildeten Hintergrund. Der Aufbau der Bildteile ist hier bereits mehr rhythmisch als statisch. In Zeichnungen hat sie die Rhythmisierung der Elemente weitergetrieben bis zur gänzlichen Auflösung der Körperform. Im Zuge der allgemeinen Entwicklung zum Informellen ist auf jüngsten Arbeiten jedes Zitat des Gegenstandes ausgemerzt, gleichzeitig aber auch die ehemals wuchtig-blockige Form. Die Entwicklung zum rein Modulativen scheint folgerichtig, geschieht aber um den Preis der eigentlichen Begabung der Malerin, die einstweilen nicht in der farblichen Variation, sondern im tektonischen Bildbau liegt. Nun bedecken nur noch Anhäufungen von Punkten die Fläche, die Erinnerungen an den Pointillismus wecken, ohne einem Vergleich mit der Feinmaschigkeit dieser Malerei standzuhalten. Die Farbe gerät in einen bedenklichen Lyrismus, wird bunter, ohne der Palette neue Aktivität zu entlocken.

Solche Bilder halten sich in der Zone Null auf, in der sich heute viele junge Maler bewegen, um sich in einfachsten Formproblemen ganz auf die Farbe einzurichten und puristisch einen neuen Anfang zu finden. Man wartet jedoch darauf, daß sich aus den Strukturenteppichen wieder komplexere Formverbände lösen, ohne die die Malerei auf die Dauer einem fruchtlosen Exercitium gleicht.

K. J. F.

BÜCHER

Werner Schmalenbach: **Große Meister moderner Malerei**
Diana Verlag, Stuttgart-Konstanz, 1957

Werner Schmalenbach gibt in dem schönen Band eine Zusammenfassung der Altmeister der Malerei des 20. Jahrhunderts, derjenigen Künstler also, die nach dem Impressionismus in Überwindung dieser Stilhaltung nach neuen Wegen des malerischen Ausdrucks suchten. Der nach Ländern geordnete Band beginnt mit Cézanne, van Gogh und Gauguin, führt über die Fauves, die Maler der Brücke, die Kubisten und Futuristen bis zu Klee, Kandinsky, Mondrian und Miró. Die Hauptanreger der zeitgenössischen Malerei sind mit bis zu vier Abbildungen vertreten. Nur in seltenen Fällen wurden auch jüngere Maler einbezogen, jedoch in einer durchaus anfechtbaren Auswahl. Es ist ebenfalls fraglich, ob z. B. die englischen Maler Paul Nash, Augustus John, David Jones, Matthew Smith, Stanley Spencer und Harold Gilman in diesen Zusammenhang gehören, zumal ein Meister wie Mondrian nur mit einem Bild vertreten ist im Gegensatz zu Matisse, Kandinsky und Picasso, die mit je vier Bildern vorgestellt werden. Die Akzentsetzung muß jedoch nicht unbedingt ein Werturteil sein. Schwerwiegender ist schon der Einwand, daß einige Maler nicht von ihrer besten Seite gezeigt werden. So hätten sich beispielsweise von Picasso wesentlich bessere Werke finden lassen. Auch Kirchner, Mondrian, Miró und Ernst sind nur unzureichend repräsentiert, während andere wie Malewitsch, Morandi, Jawlensky, Baumeister, Duchamp und Schwitters gänzlich fehlen. Der einführende Text von Werner Schmalenbach gibt die historische Entwicklung aus einer recht persönlichen Sicht. Er endet dort, wo die sogenannte ungegenständliche Kunst in die Breite

wirkt. Die Malerei der jüngeren Generation ist mit Absicht ausgeklammert worden. Schmalenbach stellt der Polarität: Abstraktion und Einfühlung die Polarität von absoluter Form und energetischer Form gegenüber, die für die Kunst der Gegenwart echte Hilfsbegriffe für Einordnung und Deutung sein können. Er gibt eine souveräne Darstellung der geistigen Grundlagen der modernen Kunst, die auch mit den nicht in den Bildteil aufgenommenen Formen der unmittelbaren Gegenwart rechnet.

Die Ausstattung des Buches ist ansprechend und auch die Wiedergabe der einzelnen Farbtafeln trotz eines durchgehenden dunklen Filters relativ gut. Kurzbiographien der ausgewählten Maler und eine Bibliographie vervollständigen das instruktive Werk.

Udo Kultermann

Nikolaus Pevsner: **Wegbereiter moderner Formgebung**
Rowohlt Verlag, Hamburg, 1957

Der Herausgeber der Reihe „Rowohlts Deutsche Enzyklopädie", Ernesto Grassi, hat erneut einen guten Griff getan, als er das heute bereits klassische Buch von Nikolaus Pevsner für die auf breiteste Publikumswirksamkeit ausgerichtete Reihe auswählte. Denn bei diesem bereits Anfang der dreißiger Jahre geschriebenen Werk, das erstmalig 1936 in London unter dem Titel „Pioneers of Modern Design" erschien und 1949 vom Museum of Modern Art in der zweiten Auflage herausgebracht wurde, handelt es sich um eine der wenigen Publikationen, die eine Wendung in einem Forschungsbereich hervorgerufen haben. Pevsners Verdienst, das er mit dem Schweizer Kunsthistoriker Siegfried Giedion teilt, ist die Neubewertung der Architektur des 19. Jahrhunderts, die in konsequenter Folgerichtigkeit als Vorbereitung des zeitgenössischen Bauens gesehen wird. Die reichen Erfahrungen, die der aus Deutschland emigrierte Kunsthistoriker, der bereits in den zwanziger Jahren durch seinen Band „Italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko" im Handbuch für Kunstwissenschaft die Forschung über den Manierismus revolutionierte, aus den älteren Kunstepochen gesammelt hatte, werden in diesem Buch mit Exaktheit und Souveränität auf die lange Zeit unterbewerteten Bauten der Architekten und Ingenieure des 19. Jahrhunderts angewandt. Dem Verfasser, der als Herausgeber einer der besten Architekturzeitschriften in der Welt auch zu den Leistungen der unmittelbaren Gegenwart ein enges Verhältnis hat, sind Vergangenheit und Gegenwart in gleichem Maße vertraut, und er versteht es insbesonders, sie durch wissenschaftliche Beweisführung und intuitives Qualitätsgefühl als Einheit zu sehen. Der Text der zweiten Auflage (New York 1949) ist unverändert übernommen worden, auch die Bebilderung ist im wesentlichen gleich geblieben. Es wurde lediglich das Literaturverzeichnis auf den neuesten Stand gebracht. Der Verfasser setzt sich in einem Vorwort zur deutschen Ausgabe mit der seit dem zweiten Erscheinen des Buches überraschend angewachsenen einschlägigen Literatur auseinander. Angefügt wurde von ihm ferner das enzyklopädische Stichwort: „Angewandte Kunst zwischen 1851 und 1914". Im großen und ganzen ist das Buch auch heute noch unübertroffen, wenngleich die Forschung inzwischen weiter in die Details gegangen ist und gelegentlich zu anderen Akzentsetzungen geführt hat. Die Sicht einer ganzen Epoche jedoch als zusammenhängendes entwicklungsgeschichtliches Phänomen, ist das bleibende Verdienst dieses großen Wissenschaftlers, der wesentlichen Anteil an der Entstehung einer neuzeitlichen Architekturwissenschaft hat.

Udo Kultermann

Zeitschriften

„f o r m" heißt eine neue, vierteljährlich erscheinende Zeitschrift, als deren Redaktion Jupp Ernst, W. Sandberg, Curt Schweicher und Wilhelm Wagenfeld zeichnen. Umständlich wurde im ersten Heft erklärt, daß man gute Form in Architektur, bildender Kunst, Theater, Film und Tanz aufsuchen und präsentieren will — durch ein „nichttheoretisierendes Wort" unterstützt. Das scheint uns ein etwas enges Programm; denn die Beziehungen zwischen den diversen Zweigen moderner Formbildung sind natürlich nicht bloß praktischer, sondern ebenso theoretischer Natur. Heft 1 und 2 boten Texte von A. Pevsner, G. Jedlicka, W. Sandberg, O. Domnik, E. Trier, W. Grohmann, C. Schweicher, J. E. Behrendt u. a., die stilistisch nicht immer sorgfältig gearbeitet sind. Mancher Beitrag sieht nach Verlegenheit aus, so, wenn das amüsante, aber recht entlegene Thema „Treppen" über ganze 16 Seiten ausgebreitet wird. Eine gefeilte Typografie gibt der Zeitschrift ein gutes Gesicht. Aber warum muß man erst lange im Heft herumblättern, ehe man die Unterschriften zu den Bildern findet? Es bleibt zu hoffen, daß diese Revue zwischen artverwandten Zeitschriften („werk" und „magnum") ihre bis jetzt noch nicht ganz einleuchtende „form", nicht zuletzt aber genügend Leser findet, die den Preis von DM 6,— pro Heft (Umfang 50 Seiten) nicht scheuen.

Eine der erfreulichsten Zeitschriften ist seit langem „m a g n u m". Lebendig und großlinig in der Typografie überrascht sie alle Vierteljahre mit einer Auswahl erregender Fotos, die, abseits von jedem Klischee, ebenso ästhetisch wie analytisch das Thema des Menschen von heute ausleuchten. Die Redaktion drückte in ihrer ersten Nummer den Ehrgeiz aus, anspruchsvoll und zugleich unterhaltend zu sein. Tatsächlich ist hier eine excellente Mischung aus fotografischer Dokumentation und Reflexion entstanden, bei der man gerne über die manchmal zu saloppe Art des journalistischen Tonfalls und der Urteile hinwegsieht.

Das Bedürfnis nach einem neuen Zeitschriftentyp gegen alle Übereinkunft ließ „P a n d e r m a" entstehen, ein Blatt aus der Schweiz, das in der ersten Nummer vorliegt. Man will oppositionell sein, frech, dabei zugleich witzig und philosophisch. Ein großes Aufgebot bekannter Namen, die als Mitarbeiter zeichnen, täuscht aber nicht darüber hinweg, daß man weit davon entfernt ist, originell zu sein. Der hier praktizierte Versuch, den Dadaismus wieder zum Leben zu erwecken, bleibt im Musealen stecken. Wie kann es anders sein, da der Dadaismus seine fruchtbaren Antriebe an die Zeit weitergegeben hat. Zu den Anfängen dieser Bewegung zurückzukehren, kann nur Restauration bedeuten. Der Hauptteil des Heftes besteht aus Zitaten sowie aus Kommentaren und Aperçus des Herausgebers Carl Laszlo. Insgesamt taucht dieser Name einunddreißig Mal auf. Nach dadaistischem Vorbild müssen die ältesten Lettern aus dem Setzerkasten dazu herhalten, dem Blatt ein ungewöhnliches Aussehen zu geben. Aber nicht nur Buchstaben, auch die Texte sind wie Kraut und Rüben zusammengewürfelt. Daneben wirkt die Typografie der Dadaisten maßvoll, schlicht und klassisch.

Die wiedererstandene Zeitschrift „a u g e n b l i c k" für „Tendenz und Experiment" widmet sich, ohne mit den Requisiten aus der Mottenkiste vergangener Jahrzehnte zu kokettieren, den echten Problemen des Augenblicks. Provokatorisch, aber mutig und scharfsinnig werden hier die Grundlagenprobleme von Kunst und Gesellschaft angepackt. Wie schon beim früheren „Augenblick" zeichnet Max Bense als Herausgeber. Seine Texte vermitteln zwischen Kunst und Theorie und sind ebenso wie die von Fabri, Ponge, Walther u. a. präzise Beiträge zur Strukturanalyse unserer Epoche. Wenn die poetischen Texte der Zeitschrift auch nicht auf uneingeschränkte Bewunderung rechnen können, so bleiben sie doch durch den Untertitel des Blattes gerechtfertigt und gewinnen durch

den theoretischen Zusammenhang, in den sie gestellt sind, Hintergrund und Profil.
Die Zeitschrift „Antares" für Kunst, Literatur und Wissenschaft aus Frankreich brachte in ihrem Heft 1 des vierten Jahrgangs eine Travestie „Jonas oder der Künstler bei der Arbeit" von Albert Camus, die die problematische und isolierte Situation des heutigen Künstlers in allegorischer Beschreibung des absurden Schicksals eines Malers darstellt.
In der ausgezeichnet redigierten schweizerischen Zeitschrift „werk" hat auch die bildende Kunst ihren Platz. Regelmäßig erscheinen hier Kunstberichte aus Paris, London, München und der Schweiz, gelegentlich durch Abbildungen illustriert. Heft 2/1958 widmete sich ganz der Frage nach dem heutigen Kontakt zwischen Architektur und bildender Kunst.
„Die Weltkunst" heißt das Zentralorgan der deutschen Kunst- und Antiquitätenhändlerverbände. Die Zeitschrift informiert über alle Fragen des Kunsthandels, bringt aber auch allgemeine Kunstnachrichten. Obwohl sich das Blatt in erster Linie an den Antiquitätenhändler wendet, brauchte es in äußerer Aufmachung doch nicht antiquarisch zu sein. Satz- und Bildanordnung der Hefte sind recht konventionell, und es ist besonders zu bedauern, daß die oft prachtvollen Farbtafeln der Umschlagseite stets durch die altmodischen Schriftzüge der Titelei verunziert werden.
In ihren letzten Heften brachte „Cimaise", die Pariser Zeitschrift für aktuelle Kunst, größere Berichte über internationale Künstler. Die Konzentration auf ein größeres Thema, dem auch im Format der Reproduktionen entsprochen wird, kommt der Zeitschrift sehr zugute. Es wird der sonst herrschende Eindruck vermieden, daß es sich hier um das Hausblatt weniger, um eine einzelne Galerie gescharter Künstler handelt.
Von den jungen Malern Otto Piene und Heinz Mack, Düsseldorf, wird die Zeitschrift „Zero" redigiert. Sie soll zunächst unregelmäßig erscheinen. Das erste Heft, anläßlich der Düsseldorfer Ausstellung „Das rote Bild" herausgegeben, enthält das Ergebnis einer Umfrage, die etwas unglücklich „Bewirkt die gegenwärtige Malerei eminente Formung der Welt?" formuliert und an Franz Roh, Arnold Gehlen, Hans Sedlmayr, Georg Muche u. a. gerichtet wurde. Nur Max Burchartz bejaht die Frage uneingeschränkt. Das 24 Seiten umfassende, auf Texte beschränkte Blatt trägt programmatischen Charakter. Es ist gegen den Tachismus gerichtet, und in den beiden bemerkenswerten Erörterungen des Farbproblems von Heinz Mack und Otto Piene wird eine Kunst der Farbe als „reine Vibration" und als „Lichtwert" proklamiert. K. J. F.

Fritz Krischen:
Weltwunder der Baukunst in Babylonien und Jonien
104 Seiten, 36 Tafeln, 40 Textabbildungen
Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen

Die verschiedenen Berichte, die uns aus der Antike über die „sieben Weltwunder" erhalten sind, klingen so phantastisch, daß sie mehr dem Bereich der Fabel als der nüchternen Realität zuzugehören scheinen. Die verschiedensten Rekonstruktionsversuche orientierten sich deshalb wenig an diesen Texten, zumal sie widersprüchliche Angaben zu enthalten scheinen, die mit den Ausgrabungsergebnissen nur schwer in Einklang zu bringen sind. Fritz Krischen, der 1949 verstorbene ehemalige Ordinarius für Baugeschichte an der Technischen Hochschule Danzig, hinterließ ein Manuskript, das dem Problem der „Weltwunder" im babylonisch-jonischen Bereich gewidmet ist. Krischen hatte sich sein Leben lang mit diesen „Weltwundern" beschäftigt und auch bereits einige Rekonstruktionen veröffentlicht. Die Zusammenfassung, die jetzt im Verlag Ernst Wasmuth im Auftrag der Koldewey-Gesellschaft von U. Hölscher und R. Naumann herausgegeben worden ist, bringt erstmalig den neuesten Stand der Forschung in einer Fassung, die auch für ein breiteres Publikum zugänglich und verständlich ist.
Krischens Rekonstruktionen unterscheiden sich von den übrigen Versuchen zunächst einmal dadurch, daß sie die Angaben der antiken Autoren ernstlich berücksichtigen, dann durch Beachtung wichtiger Details, die wesentliche Rückschlüsse auf die Konstruktion der jeweiligen Bauwerke zulassen. Die schwierigste Aufgabe bestand ohne Zweifel darin, die jeweiligen Maßkonstanten für die überlieferten Zahlenangaben zu finden, um somit zu Ergebnissen zu kommen, die sich in Meter-Maße übertragen lassen. Diese Maße sind mit den Ausgrabungsergebnissen verglichen. Der Vergleich fällt in sehr vielen Fällen durchaus zu Gunsten der antiken Autoren aus, die sich als zuverlässiger erweisen, als man bisher glaubte. Allerdings kommen gelegentliche Übertreibungen vor, vor allen Dingen sind die Angaben über die Höhe der babylonischen Stadtmauern maßlos übertrieben. Andere Angaben, die sich nicht ganz in das Bild der Ausgrabungsfunde einordnen, löst Krischen dadurch auf, daß er die Ausgrabungsfunde anders interpretiert, als man es bisher tat (so vor allen Dingen beim Artemision von Ephesos und beim Mausolleion von Halikarnass). Es ergeben sich zwanglose Einordnungen, die frei von jeder phantastischen Übertreibung sowohl konstruktiv — funktional als auch ästhetisch wahrscheinlich sind. Das geht allerdings nicht immer ohne Kritik an der bisherigen Aufstellung in den Museen.
Im einzelnen gewinnt Krischen neue Erkenntnisse für folgende Bauten bzw. Baukomplexe: den babylonischen Turm, die hängenden Gärten und die Stadtmauern von Babel, die Entstehung der jonischen Formsprache, die beiden Artemisien von Ephesos und das Mausolleion von Halikarnass. Über die reine Rekonstruktion der Bauten hinaus werden Probleme religionsgeschichtlicher und kunsttheoretischer Art berührt, teilweise auch für die Rekonstruktionen herangezogen. Schließlich lassen sich manche Fragen nach dem Aussehen der Bauten dann leichter beantworten, wenn der Zweck des jeweiligen Bauwerks und die gebräuchliche Realisationspraxis bekannt ist. Die letztere betrifft nicht nur die eigentliche Bautechnik (Ziegelformate, Material der Konstruktionen etc.), sondern auch die gebräuchlichen Zahlenrelationen, die primär ästhetisch und nicht technisch orientiert sind. So weist Krischen wiederholt Ordnungen nach dem goldenen Schnitt, nach Zweier-Potenzen und verschiedenen geometrischen Figuren nach.
Die Zeichnungen, die die Rekonstruktionen anschaulich machen, stammen größtenteils von Krischen selbst; sie sind trotz aller Exaktheit keine historisierenden Bildchen, die mehr Rückschlüsse auf den Autor und seine Zeit als auf das rekonstruierte Objekt zulassen. Krischens Zeichnungen haben mehr das Aussehen sachlicher Bauaufnahmen, es sind keine Ergänzungen im Detail vorgenommen, die nicht durch Funde erhärtet sind. Kurz: Krischens Arbeit ist ein sachliches wissenschaftliches Werk, das sich positiv von der Flut ähnlicher Publikationen abhebt.

Heinz Spielmann

Gerhard Gollwitzer: **Zeichenschule für begabte Leute**
114 Seiten, 200 Abbildungen, kart. 9,50 DM.
Verlag Otto Maier, Ravensburg.

Das Büchlein will nicht Künstler schaffen. Es will vor allem sehen lehren, ferner technische Hinweise geben. Es beginnt, Weisungen großer Meister folgend, mit der Konzentration, mit richtigem Atmen, mit richtiger Körperhaltung. Darüber hinaus gibt es eine Fülle guter und bester Bildbeispiele, treibt also zugleich eine Art Geschmackserziehung. Die gestellten Aufgaben sind mit wertvollen Ratschlägen durchsetzt. Das Handwerkliche — Voraussetzung aller Kunstliebe und Kunstarbeit — kann gelehrt werden. Es wird hier in freundlicher Weise gelehrt. fhs.

NOTIZBUCH DER REDAKTION

Personalia

Der Maler Max Rupp, Direktor der Landeskunstschule Mainz, wird am 17. Juni 50 Jahre alt.

Der Architekt Richard Neutra, Kalifornien, dem kürzlich der Architekturpreis seiner Vaterstadt Wien verliehen wurde, will ein Komitee aus bedeutenden Architekten verschiedener Länder zusammenbringen, das Pläne für die Erneuerung Wiens ausarbeiten soll. Neutra wies dabei auf die besondere kulturelle Stellung Wiens und auf die Schwierigkeiten hin, trotz des wirtschaftlichen Aufschwungs der Stadt deren historisches Gesicht zu erhalten. np.

Der Kunsthistoriker und Publizist Hans Eckstein, Leiter der Münchener „Neuen Sammlung" und Mitarbeiter unserer Zeitschrift, wurde 60 Jahre alt. Eckstein gehört zum Redaktionsstab der Fachzeitschrift „Bauen und Wohnen". Der gebürtige Hesse studierte Archäologie und Kunstgeschichte bei Ludwig Curtius, Paul Wolters und Heinrich Wölfflin, wandte sich aber dann den Problemen der modernen Architektur und der industriellen Formgebung zu.

Preise

Der Fila-Preis für 1958 (2 Millionen Lire) ist Amerigo Bartoli zuerkannt worden, der, als Maler erst wenig hervorgetreten, in Italien durch seine periodisch erscheinenden humoristisch-satirischen Zeichnungen bekannt wurde. np.

Der „Kunstpreis der Böttcherstraße" in Bremen ist für 1958 dem 38jährigen Maler Horst Skodlerrak, Lübeck, für seine Bildfolge „Lübecker Bucht", „Am Kohlenberg" und „Hafenstilleben" zuerkannt worden. Der Preis wurde Skodlerrak, einem gebürtigen Memelländer, am 2. Juni verliehen, dem Geburtstag des Erbauers der Böttcherstraße Ludwig Roselius.

Der Edwin-Scharff-Preis der Hansestadt Hamburg, der alljährlich an Hamburger Künstler vergeben wird, fiel in diesem Jahr zu gleichen Teilen an die Maler Karl Kluth und Herbert Spannenberg. Der Preis ist mit 10 000 DM dotiert.

Der Maler Rupprecht Geiger erhielt den 3. Preis der Ersten Internationalen Triennale für farbige Originalgrafik in Grenchen (Schweiz), an der rund tausend Künstler aus 28 Ländern teilnahmen. Der erste Preis fiel an Alfred Manessier, Paris.

Allgemeines

Berichtigungen und Ergänzungen zu dem Beitrag „Malewitsch's Oeuvre geborgen" von Eduard Penkala (KW 10/XI), für die wir vielmals danken, erhielten wir von Hans von Riesen, der Malewitsch während seines letzten Aufenthaltes in Deutschland von März bis Juni 1927 als Dolmetscher begleitet hat:

1. „. . . Man steckte sich statt der Blumen Silberlöffel ins Knopfloch . . ."

Ich weiß nicht ob und wo der Verfasser Futuristen mit Silberlöffeln im Knopfloch gesehen hat, in Rußland jedenfalls trugen sie ganz schlichte Holzlöffel, wie sie das einfache Volk zum Löffeln der Kohlsuppe und der Buchweizengrütze verwendete.

2. „. . . Schwarz sei das Symbol der Zweckmäßigkeit, die er als Fünfte Dimension in die Kunst eingeführt sehen will . . ."

Der Begriff „Fünfte Dimension" findet sich weder in dem umfangreichen Nachlaß Malewitsch's, noch hat er ihn je in der Unterhaltung erwähnt. Malewitsch ist, „nach Überwindung verschiedener weißer Elefanten" (sprich: Vorurteilen) bis zur vierten Dimension vorgestoßen. Dagegen sagt er in einer seiner Abhandlungen, daß die aus dem Schwarzen Quadrat abgeleitete „suprematistische Gerade als additionales Element in den Kubismus eindrang, wodurch das kubistische Prinzip der malerisch-räumlichen Empfindung ersetzt wurde durch die flächige Ausdrucksweise. Dieses Stadium kann nach der Theorie der additionalen Elemente als das Fünfte Stadium bezeichnet werden."

3. Die Ausstellung hieß nicht, wie im Text angegeben „Das Ziel", sondern „Die Zielscheibe".

4. „. . . Schon Ende 1913 wird sein berühmtes ‚Schwarzes Rechteck auf weißem Grund' in Moskau gezeigt . . ."

Diese, so bestimmt ausgesprochene Behauptung ist zum mindesten gewagt. Malewitsch bezeichnet zwar in seinen Schriften wiederholt das Jahr 1913 als das Geburtsjahr des Suprematismus, an die Öffentlichkeit ist er damit aber nachweislich erst im Dezember 1915 getreten.

5. „. . . Malewitsch läßt vorsichtshalber seine 35 Bilder in Berlin . . ."

Malewitsch kam im März 1927 nachweislich mit 70 Gemälden, 50 architektonischen Modellen, wissenschaftlichem Material und seinen Manuskripten nach Berlin. Die Bilder wurden in der „Großen Berliner Kunstausstellung 1927" am Lehrter Bahnhof gezeigt. Eines der Bilder kaufte ein Dr. Rücker, Berlin, für 2500,— RMk., zwei Bilder gingen in den Besitz des Architekten Hugo Häring über, fünf Bilder besitze ich. Der Rest wurde in eine Kiste verpackt und mit den architektonischen Modellen bei der Berliner Speditionsfirma Gustav Knauer deponiert. Im Mai 1930 bat das „Welfen Museum", Hannover, um Übersendung der Kiste, weil der damalige Direktor Dorner ein oder mehrere Bilder für das Museum ankaufen wollte. Die Kiste sollte dann wieder an die Firma Knauer zurückgehen. (Originalschreiben des Direktor Dorner ist erhalten.) Warum die Kiste trotzdem nicht an Knauer zurückgegangen ist, entzieht sich meiner Kenntnis. Daß dieses nicht geschah, ist aber ein Glück, weil sonst die Bilder, wie alles übrige bei Knauer eingelagerte Material, den Brandbomben zum Opfer gefallen wären. Von den 70 Gemälden waren 38 suprematistisch, der Rest fauvistisch, kubistisch, futuristisch.

Eine Ausstellung Jongkind und Boudin. In Aix en Provence, in der Galerie von Lucien Blanc findet vom 14. Juli bis 14. August d. Js. eine Ausstellung der Maler Jongkind und Boudin statt, die zu den Vorläufern des Impressionismus zählen. Ein reich illustrierter Katalog wird zu dieser Gelegenheit erscheinen.

Der Katalog der Wolfsburger Lovis Corinth - Gedächtnis-Ausstellung. Der Geburtstag von Lovis Corinth jährt sich am 21. Juli zum 100ten Male. Aus diesem Anlaß veranstaltete das Volkswagenwerk in Wolfsburg eine umfassende Gedächtnisausstellung, zu der es einen prachtvollen Katalog mit Farbtafeln und vielen Schwarz-Weißtafeln, sowie einer lesenswerten Einleitung von Hans Conrad Röthel herausgab.

Eine „Galerie europäischer Kinderbilder" ist von dem Buchhändler Heinrich Olle in Oberursel (Taunus) eröffnet worden. Sie zeigt Kinderbilder aus sieben europäischen Ländern, darunter auch der Sowjetunion.

Auf einer Versteigerung bei R. N. Ketterer in Stuttgart sind für eine 1923 entstandene Landschaft Lyonel Feiningers 25 700 DM gezahlt worden. Das Bild wurde von der Stuttgarter Galerie Valentin erworben.

Eine Kokoschka-Ausstellung ist im Wiener Künstlerhaus eröffnet worden. Sie wird als die bisher umfangreichste Ausstellung des Malers bezeichnet und umfaßt 170 Ölgemälde, 250 Aquarelle und ebenso viele Druckgrafiken. Im Vergleich zu der vor kurzem in München veranstalteten Ausstellung ist in Wien vor allem das grafische Werk Kokoschkas fast lückenlos vertreten.

Das Geburtshaus von Raffael in Urbino ist restauriert und in seiner ursprünglichen Renaissance-Form wiederhergestellt worden.

Unter dem Titel „Dokumenta II" soll vom 15. Juni bis 1. Oktober 1959 in Kassel eine große Kunstausstellung veranstaltet werden, die einen Überblick über den Stand der modernen Kunst der letzten zehn Jahre aus aller Welt vermitteln will. Die räumliche Ausdehnung wird gegenüber der „documenta 1955" wesentlich vergrößert werden. Prof. Arnold Bode (Staatl. Werkakademie) teilte mit, daß von 1959 an alle vier Jahre eine repräsentative Ausstellung in Kassel veranstaltet werden soll.

In San Remo ist ein Gemälde aufgetaucht, das Sachverständige für ein Werk Giorgiones erklären. Das kleine Bild (23 x 37 cm) stellt die Kreuzabnahme mit den Gestalten Christi, der Madonna und Magdalena dar, während im Hintergrund zwei betende Heilige zu sehen sind. Das Werk soll aus Venetien nach San Remo gekommen sein. Es muß restauriert werden. np.

Aus dem Besitz von Edmond Fatio in Genf sind gegenwärtig ca. 150 Zeichnungen im Palazzo Strozzi zu Florenz zu sehen. Die Sammlung enthält, von italienischen Architekturzeichnungen ausgehend, auch Bleistift- und Tuschezeichnungen sowie Gouachen aus anderen Ländern, doch sind ihr wichtiger Bestandteil die italienischen Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, so von Bramante, den Bibienas, Piranesi u. a. np.

Die Stipendiaten der Kiefer-Halblitzel-Stiftung zur Förderung der Ausbildung junger Schweizer Maler und Bildhauer werden auch in diesem Jahr wieder durch einen Wettbewerb bestimmt. Die Jury wird Anfang November in Basel über die Preisträger entscheiden.

Veranstaltet vom Institut für den Mittleren und Fernen Osten findet im Palazzo Brancaccio zu Rom eine Ausstellung statt, in der die Begegnung der indischen Kunst mit der griechisch-römischen gezeigt wird. Zu der Ausstellung haben die größten Museen Pakistans, die in Karachi, Lahor und Taxila, sowie europäische Museen wie Paris und Berlin beigesteuert. Ausgestellt sind 300 Skulpturen in Stein, Stuck und Holz, Miniaturen, Fresken und andere Gemälde, die für die Gandhara Kunst und deren Auswirkung in Zentralasien und bis nach China hin charakteristisch sind. np.

Einen Architektur-Wettbewerb für das „Haus der Bürgerschaft" führt das Land Bremen durch. Die Teilnahme steht allen Architekten aus beiden Teilen Deutschlands offen.

Die Gemäldesammlung des Hessischen Landesmuseums in Darmstadt ist nach umfassenden Erneuerungsarbeiten wiedereröffnet worden. Die Galerie ist jetzt mit allen Errungenschaften der modernen Museumstechnik ausgestattet und steht darin unter den deutschen Museen an vorderster Stelle. Die Konservierung der rund 1000 Bilder wird allerdings noch geraume Zeit in Anspruch nehmen, so daß erst etwa ein Drittel gehängt werden konnte. Von der Landesregierung wurden Mittel für die Erwerbung eines Gemäldes von Schmidt-Rottluff zur Verfügung gestellt, die Stadt schenkte ein Bild von August Macke, die Wirtschaft ein 1933 gemaltes Werk von Karl Hofer. Die der Großherzoglichen Familie gehörende Madonna des Bürgermeisters Meyer von Holbein, die seit längerer Zeit in Basel gezeigt wird, soll zurückkehren und dem Landesmuseum als Leihgabe überlassen bleiben. Der Katalog, der zuletzt 1914 erschien, soll in ungefähr zwei Jahren vorliegen. np.

Die internationale Jury für den Wettbewerb um die Gestaltung eines Ehrenmals für die Opfer des Konzentrationslagers Auschwitz hat aus insgesamt 71 Entwürfen drei italienische und drei polnische und den Vorschlag des Berliner Bildhauers Heinrich Wolff in die engere Wahl gezogen. Die endgültige Entscheidung will die Jury unter dem Vorsitz von Henry Moore im Dezember treffen.

Seit einigen Jahren ist die abstrakte Kunst auf den Ausstellungen der Royal Academy in London zugelassen, wurde aber immer in einem eigenen Raum gezeigt. Der gegenwärtige Präsident, Sir Charles Wheeler, hat nun diese Trennung aufgehoben; auf der Sommerausstellung sind Werke gegenständlicher und ungegenständlicher Darstellung nebeneinander zu sehen.

Le Corbusier ist mit dem Entwurf für ein französisches Museum in Tokio beauftragt worden. Es soll zunächst die reiche Sammlung französischer Kunstschätze aus dem 19. und 20. Jahrhundert beherbergen, die dem Millionär Matsukata gehört.

Ausstellungen

Aachen
Suermondt-Museum; Wilhelmstr. 18: 7. 6.—14. 9. „Madonnenausstellung — Unsere liebe Frau".

Baden-Baden
Gesellschaft der Freunde junger Kunst, Staatl. Kunsthalle: 21. 6.—20. 7. „Christian Rohlfs".

Berlin
Stadtbücherei, Schulstr. 100: 29. 5.—30. 6. „Paul Heinrich Ebell, Holzschnitte von 1951—1958".

Bochum
Bergbaumuseum, Vödestr. 28: 1. 6.—29. 6. „Das kleine Bildformat".

Braunschweig
Kunstverein: 8. 6.—6. 7. „Rudi Hradle, Wien, Gemälde und Grafik. Siegfried Klapper, Frankfurt, magischer Realismus. Trude Engelsberger-Drioli, Wien, Gemälde".
Städt. Museum: 13. 7.—10. 8. „Junge Künstler aus dem deutschen Osten".

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr.: 7. 6. bis 9. 7. „Malene von Pape, Ingelheim, Ölbilder, Tempera, Grafik". 12. 7.—20. 8. „Hélen d'Andlan, Paris, Grafik. Heinz Diekmann, Berlin, Bildteppiche und Holzschnitte. Hella Fischer-Thorer, Mainz, Ölbilder, Aquarelle. Gerd Riemann, Hannover, Malerei, Grafik".
Kunsthalle: 8. 6.—4. 8. „Von Dürer bis Picasso — Meistergrafik" und „12 Jahre Wiederaufbau".

Düsseldorf
Galerie Schmela, Hunsrückenstr. 16—18: Juni „Accardi, Capogrossi, Damian, Domoto, Mathieu, Tobey".
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42, 1: Juli „Rudolf Levy, Ölgemälde".
Graph. Kabinett Hanna Weber, Grabenstr. 11: 30. 5. bis 27. 6. „Armin Sandig".

Frankfurt/Main
Galerie am Dom, Saalgasse 3: 21. 5.—10. 6. „Veit Relin, Wien".
Frankfurter Kunstkabinett, Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13—15: Anfang Juni—15. 7. „Martin Bloch, London, Gedächtnisausstellung, Gemälde".

Freiburg/Br.
Kunstverein, Talstr. 12: 25. 5—22. 6. „Hans Helfer, Jean Fautrier".

Freudenstadt
Städt. Kurverwaltung: 12. 7.—10. 8. „Künstler aus Südwest".

Friedrichshafen
Bodenseemuseum: Bis 17. 6. „Alfred Kubin, Federzeichnungen, Aquarelle und Grafik". Mitte Juni—Juli „Englische Maler und Kinderzeichnungen".

Gelsenkirchen
Städt. Kunstsammlung, Horster Str. 5/7: 1. 6.—20. 7. „Josef Hegenbarth, Malerei, Grafik, Illustrationen".

Hamburg
Helmuth von der Höh, Große Bleichen 5: 3. 6. bis 30. 3. „Aduan Turani, Istanbul, Türkei, Ölbilder, Lithos, Gouachen".
Bücherhalle Winterhude, Wasserturm Stadtpark: 4. 6.—31. 7. „Jakob und Martin Gensker".
Galerie Zwo—4: Bis 31. Juli „The Cotlwyd Group — Könekamp, Gee, Friedlander u. a.".

Hameln
Der Kunstkreis, Studio Neubau, Von-Dingelstedt-Straße: 8.—29. 6. „Plakatkunst und Filmwerbung".

Hamm
Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Brüderstr. 9: 6. 6. bis 6. 7. „Irmgart Wessel-Zumloh, Ölbilder und Handzeichnungen v. 1947—1958".

Hannover
Kestner-Gesellschaft, Warmbüchenstr. 8: 3. 6.—13. 7. „Bruno Goller".

Heidelberg
Kunstverein, Gartenhalle des Kurpfälzischen Museums: 31. 5.—31. 7. „Emil Nolde, Gemälde, Aquarelle, Grafik".

Kaiserslautern
Pfälz. Landesgewerbeanstalt: 18. 6.—20. 7. „Josef Albers".

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 22. 6.—20. 7. „Niederländische Grafik der Gegenwart".

Köln
J. & W. Boisserée, Drususgasse 7—11: 7.—26. 7. „Chinesische Malerei — Yau Wan-Shan".
Kunstverein: 28. 6.—27. 7. „Michael Cadoret, New York, Kollektiv-Ausstellung".
Wallraf-Richartz-Museum: 20. 6.—31. 7. „Musik im Bild".

Leverkusen
Städt. Museum, Schloß Morsbroich: Ende Juni—Anfang August „Italienische und deutsche Maler".

Mainz
Landeskunstschule, Am Holzturm: 15. 6.—18. 7. „200 Jahre Mainzer Kunstschule — die Landeskunstschule heute".

Mannheim
Galerie Inge Ahlers, P3, 8: 5. 6.—5. 7. „Winfred Gaul".
Städt. Kunsthalle: 7. 6.—6. 7. „Max Slevogt, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgrafik aus der Sammlung Kohl-Weigand, St. Ingbert".

Marburg
Ausstellungshaus am Markt: 15. 6.—6. 7. „Otto Dix, Gemälde und Grafik".

M.-Gladbach
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: Juni „Georg Schöler, Gemälde und Grafik. Lis Goebel, Aquarelle und Zeichnungen".

Mülheim/Ruhr
Städt. Museum: 28. 6.—26. 7. „Arthur Kaufmann, New York, Gemälde".
Kunstkabinett der Stadtbücherei, Leineweberstr. 1: 31. 5.—14. 6. „Malerei in Frankreich — Gruppe „Le Haller" — Ecole de Paris".

München
Galerie Günther Franke, Stuck-Villa, Prinzregentenstraße 60: 4. 6.—Anfang Juli „Willi Baumeister". 21. 6.—30. 7. „Bildnisse aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts".
Stuttgarter Hausbücherei, Marienplatz 26: 3. 6. bis 30. 6. „Franziska Bilek, München".
Kunstkabinett Klihm, Franz-Josef-Str. 9, 1: 30. 5. bis 30. 6. „Bruno Pulga, Ölbilder 1955—1957".
Städt. Galerie und Lenbachgalerie, Luisenstr. 33: 15. 5.—30. 6. „400 Jahre Münchner Kunst". 1. 7. bis 15. 8. „Lovis Corinth".
Galerie van de Loo, Maximilianstr. 7: Mai/Juni „Judit Reigl". 24. 6.—Ende August „Künstler der Biennale 1958".
Moderne Galerie Otto Stangl, Martiusstr. 7: Juni „Berto Lardera".

Münster
Westfälischer Kunstverein, Landesmuseum: 1.—22. 6. „Marc Chagall, 100 Radierungen". 25. 6.—20. 7. „Averbeck, Fiebinger, Kampmann, Grafik".

Nürnberg
Germanisches Nationalmuseum: 31. 5.—15. 6. „Die Orgel und die Orgelmusik".

Offenbach
Klingspor-Museum: 27. 6.—12. 9. „Lehrer- und Schülerarbeiten der Klassen-Typografie und Buchbinderei von der Hochschule für bildende Künste in Hamburg".

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 14. 6.—27. 7. „Schönheit aus der Hand — Schönheit durch die Maschine".

Reutlingen
Spendhaus: 28. 6.—8. 7. „Niederländische Grafik der Gegenwart".

Saulgau
Museum „Die Fähre": 6. 7.—9. 8. „Zum 80. Geburtstag von Frau Prof. Maria Caspar-Filser".

Siegen
Städt. Gymnasium: 1.—16. 6. „Neue Malerei in Frankreich".

Solingen
Deutsches Klingenmuseum: 1. 7.—15. 8. „Neue Malerei in Frankreich. Wilhelm Busch zum 50. Geburtstag".

Stuttgart
Galerie im Hause Behr, Hindenburgbau: 23. 5. bis 20. 6. „Hal Busse, Bilder und Montagen".

Tübingen
Kunstverein, Brunnenstraße: 31. 5.—17. 6. „Günter Hildebrand, Gemälde und Grafik".

Wiesbaden
Galerie Renate Boukes, Bismarckring 28: 6. 6. bis 30. 6. „Fiebig, Wehlmann".

Ausland

Amsterdam
Städt. Museum, Kupferstichkabinett: 23. 5.—23. 6. „Hans Fischer — das grafische Werk".

Basel
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: Juni-Juli: Bazaine, Bissière, Manessier, Nicholson, Vieira da Silva, de Staël".

Brüssel
Galerie les Contemporains: 24. 5.—5. 6. „Servranckx".

Eindhoven
Stedelijk van Abbe-Museum, Bilderdijklaan 10: Mai—September „Kunst des 20. Jahrhunderts."
Krabbedans, Keizersgracht 7: 24. 5—15. 6. „Gruppe 53".

Florenz
Galleria Nummero, via degli Artisti, 6 nero: 21. 6. bis 4. 7. „David Gould, Skulpturen".

Grenchen:
Kunstverein: 15. 6.—12. 7. „1. Internationale Triennale für farbige Originalgrafik".

London
Drian Gallery, 7, Porchester Place, Marble Arch: 9.—28. 6. „Vera Haller".

Paris
Galerie Claude Bernard, 5et7, rue des Beaux-Arts: 19. 6.—19. 7. „Appel".
Galerie Jeanne Bucher, 9ter bd. Montparnasse: Juni „Bissière".
Galerie Daniel Cordier, 8, rue de Duras: 4.—30. 6. „Christian d'Orgeix, Malerei, Zeichnungen, Objekte".
Musée des Arts decoratifs, Palais du Louvre, Pavillon de Marsan, 107, rue de Rivoli: Bis Ende Juni „Kinderzeichnungen und Kinderplastik".
Galerie de France, 3, fauborg St. Honoré: Juni/Juli „Manessier".
Galerie Rive Gauche, Galerie R. A. Augustinci: Juni „Capogrossi, Coutaud, Duncan, Gentilini, Jorn Latapie, Lubarda".
Galerie H. le Gendre, 31, rue Guénégaud: 3.—30. 6. „Chavignier, Skulpturen. Doucet, Gouachen und Kollagen".
Galerie Andre Schoeller jr., 31, rue de Miromesnil: 20. 6.—16. 7. „Guittou Knopp".
Galerie Stadler, 51, rue de Seine: 3.—24. 6. „Damian".
Galerie Villand & Galanis, 127, bd. Haussmann: 30. 5.—12. 7. „Lapicque".

Anmerkung
Den Beitrag „Über Keramik, Kunst und Landschaft" sowie die Strichzeichnungen von Miró haben wir dem schönen Bändchen „Joan Miró, Gesammelte Schriften, Fotos, Zeichnungen", herausgegeben von Ernst Scheidegger im Verlag der Arche, Zürich, entnommen.

Ein ungeheuer aufregendes Buch

Gotthard Günther

Das Bewußtsein der Maschinen

Eine Metaphysik der Kybernetik

Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden

Die „Süddeutsche Zeitung", München, vom 3./4. Mai 1958 schreibt über dieses Buch u. a.:

„Nach der Vernichtung einer falschen Objektivität durch die Existenzphilosophie wird einer falschen Subjektivität das gleiche Schicksal bereitet: auf ganzen achtundneunzig von einem Erben und Umdeuter der metaphysischen Klassik geschriebenen Seiten. Die Zange schließt sich, knipst ab; wo sie zubeißt, trennt sie zwei Zeitalter; zurückbleiben, mit manchem sonst, die Streitereien professoraler Sektierer."

„Aus den Ergebnissen der mit Worten aus Fichtes Wissenschaftslehre schließenden Betrachtung kann so manches, kann aber vor allem gefolgert werden, daß es nichts Eingeschientes, Ablaufhaftes an Denken gibt, und zwar ganz gleichgültig von welcher Kompliziertheit, das die Maschine nicht übernehmen, aber auch nichts Einsichtiges, Bahnbrechendes, das sie den Menschen streitig machen kann."

„Die Manschetteneinführung des Verlages . . . trifft mit der einen Behauptung, daß dies ‚ein ungeheuer aufregendes Buch sei' jedenfalls vollauf ins Schwarze . . ."

98 Seiten. Brosch. DM 6,80.
— Durch jede Buchhandlung —

FORM + INHALT

sind für die werbewirkung einer anzeige von wichtigkeit

bei der gestaltung einer guten, werbewirksamen anzeige für die Zeitschrift »das kunstwerk« wollen wir sie gern beraten

KONTINENTA

anzeigen-verwaltung düsseldorf sternstraße 47 ruf 493600

der anzeigenschluß für die juli-august-ausgabe ist der 30. Juni 1958

Demnächst erscheint

G. F. Hartlaub / F. Weissenfeld

Gestalt und Gestaltung

Das Kunstwerk als Ausdruck und Abbild des Künstlers

1. Felix Weissenfeld
Körperbau und Wesensart der bildenden Künstler in ihrer Auswirkung auf die künstlerische Gestaltungsweise

2. G. F. Hartlaub
Das Selbstbildnerische in der Kunst

Das vorliegende Buch, die Gemeinschaftsarbeit eines Kunstgelehrten und eines Psychiaters, wendet sich nicht nur an den Kunsthistoriker, Kunstpsychologen und Konstitutionsforscher, sondern auch an künstlerisch, psychologisch und graphologisch interessierte Laien, nicht zuletzt aber auch an den Kunstpädagogen.

Daß man jedes Kunstwerk als Äußerung der jeweiligen Künstlerpersönlichkeit betrachtet, erscheint selbstverständlich; man denkt hierbei aber gewöhnlich zunächst an die innere, geistig-seelische Seite der Persönlichkeit. Daß sich dabei aber auch der äußere Körperbau, der leiblich sinnfällige Habitus eines künstlerisch Schaffenden zum Ausdruck bringt, ist wohl auch schon von Künstlern und Gelehrten beobachtet, aber niemals vollständig, als Gesamtphänomen und wissenschaftlich-umfassend erforscht worden.

Zwei zusammengehörige Seiten dieses Gesamtphänomens werden hier ins Auge gefaßt. Der frühere Direktor der Mannheimer Kunsthalle und jetzige Professor für Kunstgeschichte in Heidelberg, G. F. Hartlaub, untersucht an Hand vieler Bildgegenüberstellungen die bereits von Lionardo da Vinci hervorgehobene Tatsache, daß jedem Kunstwerk (ob es nun etwas abbildet oder nicht) ein Einschlag von Selbstbildnerischem innewohnt, das heißt, daß der Künstler unbewußt die eigene Erscheinung in seine Gestaltung hineinprojiziert — sei es direkt, sei es in kompensierenden Umkehrungen. Man malt (bildet, baut), wie man aussieht — oder wie man aussehen möchte —, was bis zu einem gewissen Grade auch für die Handschrift gilt.

Der Psychiater Weißenfeld verfolgt den leibseelischen Selbstausdruck auf einem anderen, jedoch eng benachbarten Felde, gleichfalls in dieser umfassenden Weise zum ersten Male und gleichfalls gestützt auf ein reichhaltiges und anschauliches Bildmaterial. Er geht von der berühmten Typenlehre Kretschmers aus; das gegenüber früheren Ansätzen in dieser Richtung Neue seiner Betrachtungsweise liegt darin, daß er erkannt hat, daß jede der Kretschmer'schen Typen nicht nur eine ihm entsprechende künstlerische Äußerungsform hat, sondern daß sich aus der jedem Typus eigenen besonderen Wesensart eine ganze Reihe von zugehörigen künstlerischen Gestaltungsmerkmalen ableiten lassen, so daß neben einem erstaunlichen Reichtum typengebundener Stilformen auch noch genügend Spielraum für die künstlerische Individualität bleibt. Wesentlich erscheint u. a. die so gegebene Möglichkeit einer vielseitigen und organischen Systematik der zeichnerischen Stilformen und insbesondere auch die — soweit bekannt — erste brauchbare und umfassende Systematik der Farbgebung in der Malerei.

ca. 180 Seiten Kunstdruck mit zahlreichen Bildern und fünf Farbtafeln

Preis in Leinen ca. DM 27,—

Zu beziehen durch jede Buchhandlung

Bestellungen an

Agis - Verlag Krefeld und Baden - Baden

PAPIERFABRIK

SCHOELLER & HOESCH

GMBH

GERNSBACH/BADEN

Bibeldruck-

und Dünndruckpapiere

Technische Spezialpapiere

Seit Jahrzehnten im Dienst von Graphiker und Verleger

für die Gestaltung schönster Drucksachen

DAS PAPIER ist eine Beisteuer des Schnees, es ist ein Werck der Gelahrten, es ist eine Materi der Bücher, es ist eine Ursach der Correspondenzen und endlich, es ist ein Unterhalt der Canzleyen. Das Papier ist so wert und würdig, daß es auch die höchsten Monarchen in ihren Händen tragen. Abraham a Santa Clara

PANORAMA

Eine deutsche Zeitung für Literatur und Kunst
Redaktion: Jürgen Beckelmann

Unter Mitarbeit von:

Hans Arp, Günther Busch, Karlheinz Deschner, Pierre Garnier, Friedrich Hagen, Johannes Hübner, Heinz Dietrich Kenter, Martin Kessel, Eduard Lachmann, Gert Ledig, Gerhard Lüdtke, Monika Mann, Heinz Pringsheim, Joachim Rasmus-Braune, Valeska Rink, Wieland Schmied, Robert Wolfgang Schnell, Franz Schonauer, Gertrud Schwärzler, Werner Zurbuch.

PANORAMA nimmt Stellung zu den Tendenzen der zeitgenössischen Literatur und bildenden Kunst, zu Theater, Film und Musik.

PANORAMA veröffentlicht neue Arbeiten bekannter deutschsprachiger Autoren und stellt die junge Avantgarde vor.

PANORAMA will eine Diskussionsplattform für Schaffende und Empfangende sein - kritisch, polemisch und informativ.

PANORAMA

erscheint monatlich und kann über den Buchhandel und beim Verlag bezogen werden. Die Einzelnummer kostet 50 Pfennig, das Jahresabonnement DM 5,— zuzüglich DM 1,20 Postgebühren.

OSWALD DOBBECK VERLAG

Speyer — München Bestellungen an: Speyer, Postfach 3

Galerie La Roue

16, rue la Grégoire de Tours, Paris 6e

Ausstellung

vom 2. bis 20. Juli 1958

und ständig

BOUQUETON · DAHMEN · DUMITRESCO · KAWUN
KARSKAYA · KREUTZ · LACOSTE · MARIA MANTON
JEAN MILO · PAOLI · Plastiken von **GERDUR**

SOEBEN ERSCHIENEN

max bense

ästhetik und zivilisation

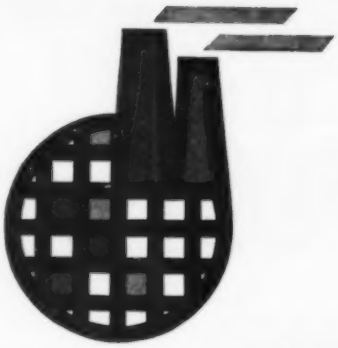
aesthetica III

96 seiten broschiert dm 6,80

zu beziehen durch jede

buchhandlung

agis-verlag krefeld und baden-baden



BINDER TRADE MARKS
SCHUTZMARKEN VON BINDER

Seit Binder hat die künstlerische Schutzmarke Weltgeltung.
Ein großes Wort, doch wahr.
Das internationale Standardwerk jetzt 3. Auflage Ausg. 1958
weist als Mentor von der Marke, Packung, Anzeige
bis zum Plakat allen fortschrittlichen Unternehmern,
Industriellen, Direktoren und Werbeleuten
den Weg zum Erfolg.

In guten Buchhandlungen oder gegen Voreinsendung
von DM 45,60
auf Sonderkonto 10797 Deutsche Bank Stuttgart.

EXPO
Non profit corporation
Beilstein/Wttbg.
im Brücker 3

NIEDERRHEINISCHE KLISCHEEANSTALT G·M·B·H

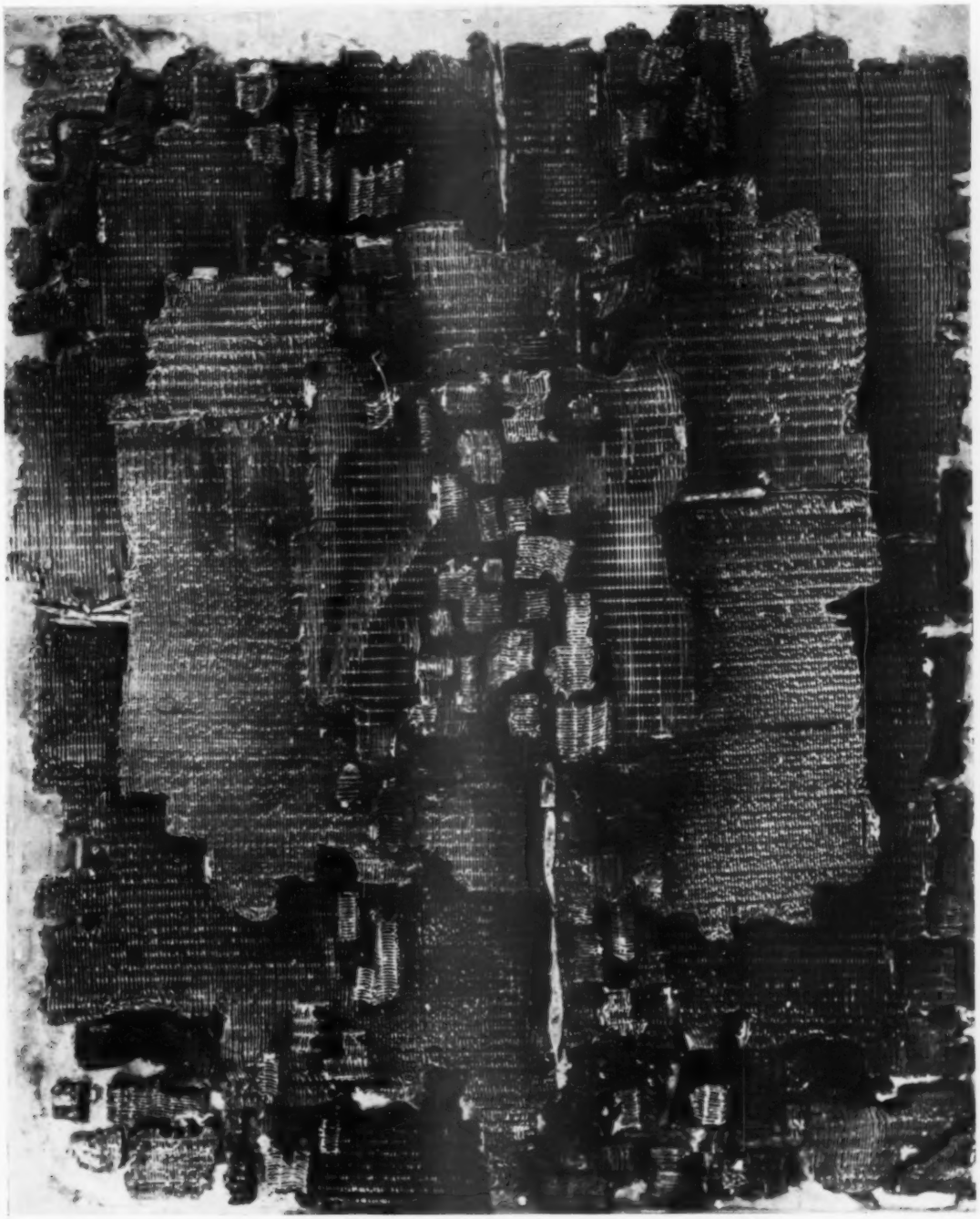
KREFELD

Blumentalstraße 113

STRICHÄTZUNGEN FEINSTRICHÄTZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ÄTZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

STUDIO PAUL FACCHETTI PARIS

17 RUE DE LILLE · TEL. LITTRÉ 7169



KEMENY-GRAVITATION SENTIMENTALE, KUPFERRELIEF 71×87

STÄNDIG: KEMENY · DUBUFFET · WOLS · ACHT · NOEL · REVOL · LATASTER
SIMA · WEMAERE · FIORONI · GEA PANTER · KIMBER SMITH

PIERRE MATISSE
GALLERY

GIACOMETTI — Stehende Figur 1958 · 65 cm

BRAQUE
CHAGALL
DUFY
GRIS
LEGER
MAILLOL
MATISSE
MODIGLIANI
PICASSO
ROUAULT
SOUTINE

BALTHUS*
BUTLER*
DUBUFFET*
GIACOMETTI*
LAM
MACIVER*
MARINI*
MIRO*
ROSZAK*
RIOPELLE*
TANGUY*

* Alleinvertretung für U. S. A.
Fragen Sie um Informationen, Photos und Preise

41 E 57 ST. NEW YORK

GALERIE «12»

RAYMONDE CAZENAVE

MANÉ-KATZ

Neuere Werke

12, rue de Berri, Paris 8e, Ely 14-56

GALERIE JACQUES MASSOL

12, rue la Boétie, Paris 8e, Anj. 93-65

3. bis 28. Juni

GERMAIN

Gemälde

ständig:

Busse · Clerté · Cortot · Dmitrienko · J. Dufresne
Gastaud · Germain · Lagage · Ravel · Sato

Inhaltsverzeichnis XI. Jahrgang 1957/58

Aufsätze

Batze, Fritz: In memoriam Alfred Flechtheim, X, 17
Bayl, Friedrich: O Aleijadinho, I, 11
Bense, Max: Technik und Aesthetik, III, 3
Extrakt einer statistischen Aesthetik, VII, 39
Bihalji-Merin, O.: Moderne Malerei in Jugoslawien, XI, 3
Buchholz, Erich: Berlin um 1920, I, 30
Butler, Reg: Zum Entwurf für das Denkmal des Unbekannten Politischen Gefangenen, II, 34
Däubler,Theodor: Gauguin, V/VI, 10
Dörr: Die Kirche von Arcas Reales, II, 33
Dubuffet, Jean: Einige Bemerkungen zu meiner Arbeit, XII, 21
Ertel, K. F.: Tangenten zur Kunstkritik, II, 37
Über das Selbstbildnis, XI, 22
Faber, Gustav: Architektur überbrückt Gegensätze, XI, 23
Fischer, Klaus J.: Vieira da Silva — Pierre Soulages, I, 32
Bernard Buffet, II, 23
Gino Meloni und der expressive Lyrismus in der neuen Malerei, V/VI, 56
Abstrakte Malerei in Mexiko: Gunther Gerzso, VIII, 28
Das Infantile und die Kunst, XII, 22
Flechtheim, Alfred: Auszüge aus „Tagebuchblättern", X, 18
Goerres, Kh.: Die Schiefer des Malers Raoul Ubac, IX, 25
Gomringer, Eugen: Bauhausmeister Josef Albers 70 Jahre alt, IX, 20
Grisebach, Hanna: Die Sammlung Dr. Franz Moufang in Heidelberg, V/VI, 43
Henze, Anton: Über das Basteln in der modernen Kunst, VII, 15
Hildebrandt, Hans: Was ist unter einem Kunstwerk zu verstehen?, V/VI, 3
Hodin, J. P.: Henry Moore, work in progress, II, 3
Hofstätter, Hans-Hellmut: Emile Bernard — Schüler oder Lehrer Gauguins?, I, 3
Huebner, Friedrich M.: Van Goghs Nachruhm in Zahlen, V/VI, 55
Kinkel, Hans: Sammler, Kenner und Mäzen. Eduard von der Heydt 75 Jahre alt, V/VI, 58
Ein Schrei in der Nacht . . . Zum Tode von Georges Rouault, IX, 25
Kultermann, Udo: Constantin Brancusi — ein bildnerisches Genie des 20. Jahrhunderts, I, 29
Zum Werk von Reg Butler, II, 36
Der Ingenieurbau im 20. Jahrhundert, III, 11
Limbour, Georges: Der Maler Jean Dubuffet, XII, 14
Miró, Joan: Über Keramik, Kunst und Landschaft, XII, 13
Mondrian, Piet: Lebenserinnerungen und Gedanken über die „Neue Gestaltung", IX, 9
Moore, Henry: Monumentale Form im Raum. Nach Gesprächen mit dem englischen Meister niedergeschrieben von J. P. Hodin, II, 21
Pehnt, Wolfgang: Revision des Laokoon, III, 21
Penkala, Eduard: Malewitsch's Oeuvre geborgen, X, 3
Pinner, Erna: In memoriam Martin Bloch, XII, 35
Roh, Franz: Hans Hildebrandt zum Gedächtnis, III, 36
Oluf Braren, einsamer Laienmaler auf der Insel Föhr, V/VI, 4
Miró als Keramiker, XII, 3
Schmidt, Georg: Juan Gris, VII, 3
Schubert, Hannelore: Nachkriegsgeneration in Düsseldorf, IV, 28
Schulz, Phoebe: Mark Tobay, III, 24
Schwitters, Kurt: Merz, VII, 37
Thwaites, John Anthony: Ein Mann der zu früh starb. Die Plastik von Henri Gaudier-Brzeska, V/VI, 13
Der bescheidene Meister. Die Plastik von Robert Adams, IX, 20
In memoriam Müller-Dünwald, IX, 26
Trier, Eduard: Neue Tendenzen der amerikanischen Kunst, VIII, 3
Ein Farbfilm-Archiv für amerikanische Kunst, VIII, 33
Vietta, Egon: Sechster Kongreß der Kunstkritiker, IV, 41
Wankmüller, Rike: Über Paul Klee und die Kunst seiner Zeit, V/VI, 18
Wescher, Herta: Francis Bott, IV, 27
Drei Pariser Bildhauer der jungen Generation, X, 19
Wiese, Erich: Die Sammlung Karl Ströher in Darmstadt, V/VI, 20
Zahn, Leopold: In memoriam Wilhelm Hausenstein, I, 37
Le Corbusier zu seinem 70. Geburtstag, IV, 3
Henry van de Velde zum Gedächtnis, V/VI, 57
Piet Mondrian, IX, 3
Gustav Klimt und Egon Schiele, IX, 13
Zoff, Otto: Randbemerkungen zur amerikanischen Fotografie, IV, 13
Ein mexikanischer Daumier, VIII, 23

Ausstellungen

Antwerpener Biennale für moderne Plastik, die 4. (Eduard Trier), III, 37
Basel bis Baden-Baden, von (Ursula Binder-Hagelstange), XI, 26
Berliner Ausstellungen (Horst Ziermann), XI, 25
Böhmer, ein Maler aus der Schweiz (K. J. Fischer), I, 42
Darmstadt und Frankfurt, Ausstellungen in (Egon Vietta), XI, 30
Deutsche Kunst in Rom und Mailand (Margit Staber), X, 41
Deutscher Künstlerbund 1957 in Berlin (Franz Roh), II, 38
Dubuffet, Jean, in Leverkusen (Hannelore Schubert), III, 38
Expressionismus, der, in der Albertina (Werner Hofmann), IX, 36
Expressionisten, die deutschen, in New York (Otto Zoff), IV, 42
Farbgrafik, moderne, in Kaiserslautern (K. F. Ertel), III, 39
Freud, der Maler Lucian (Hilde Spiel) XI, 30
Gallwitz in Karlsruhe, die Galerie (Klaus J. Fischer), XII, 39
Heckel-Ausstellung in Stuttgart (Fritz Seitz), V/VI, 63
Internationalen Bauausstellung in Berlin, zur, Retrospektive statt Zukunftsplanung (Udo Kultermann), II, 39
Jawlensky-Ausstellung in Stuttgart. Die wiedererweckte Ikone (Hans Kinkel), IX, 35
Landesgewerbe-Museum Stuttgart — Wort und Illustration (Hans Kinkel), VII, 43
Le Corbusier-Ausstellung im Zürcher Kunsthaus (Hans Curjel), II, 40
Leistikow, Hans, und seine Schüler (F. Schwank), V/VI, 64
Lissone-Preis, der X., V/VI, 65
L'œuvre graphique von Joan Miró (Hannelore Schubert), I, 41
Londoner Kunstbrief (Hilde Spiel), I, 38
Londoner Kunstbrief (Heinz Spielmann), VIII, 39
Mannheimer Kunsthalle — Eine neue Richtung in der Malerei (Egon Vietta), VII, 42
Miracolo, il — die Gestaltung des Pferdes (Leopold Zahn, III, 38
Münchner Kunstbrief (Juliane Roh), IV, 42
Münchner Kunstbrief (Juliane Roh), X, 31

Münchner Kunstereignisse (Juliane Roh), I, 39
Neuchâtel, in: Abstrakte Malerei in der Schweiz (Hans Curjel), V/VI, 71
Neue Gruppe Saar — Saarland-Museum Saarbrücken (K. F. Ertel), VIII, 36
Pariser Kunstbrief (Karin Fischer), V/VI, 69
Pariser Kunstbrief (Klaus J. Fischer), VII, 43
Pariser Kunstbrief (Karin Fischer), VIII, 39
Pariser Kunstbrief (Karin Fischer), IX, 41
Pariser Kunstbrief (Karin Fischer), X, 40
Pariser Kunstbrief (Herta Wescher), XI, 31
Rheinische Herbstsaison (Hannelore Schubert), V/VI, 58
Rheinland, Kunstausstellungen im (Hannelore Schubert, VIII, 33
Rheinland, Kunstausstellungen im (Hannelore Schubert), X, 33
Rheinland, Kunstausstellungen im (Hannelore Schubert), XII, 36
Schlotter, Eberhard (K. F. Ertel), IV, 44
Stuttgarter Ausstellungen (Fritz Seitz), VIII, 36
Stuttgarter Behr-Galerie, die (Fritz Seitz), IV, 44
Südwesten, Ausstellungen im (Egon Vietta), II, 40
Südwesten, Ausstellungen im (Egon Vietta), V/VI, 62
Südwesten, Ausstellungen im (Egon Vietta), XII, 38
Südwestraum, Ausstellungen im (Egon Vietta), IX, 35
Triennale in Mailand, die XI. (Anton Henze), V/VI, 69
Verkannte Kunst — Ausstellung der Ruhrfestspiele (Hannelore Schubert), I, 41
Westfälische Ausstellungen (Anton Henze), IX, 33

Buchbesprechungen

Addams, Charles: Gespensterparade (Leopold Zahn), V/VI, 82
Ahlers-Hestermann, Friedrich: Stilwende, Aufbruch der Jugend um 1900 (Hans Cujel), I, 45
Antares (K. J. Fischer), XII, 41
Aragon: Das Beispiel Courbets (Franz Roh), VII, 45
Arnold, Karl: Hoppla, wir leben (Leopold Zahn), V/VI, 82
Augenblick (K. J. Fischer), XII, 40
Badt, Kurt: Die Kunst Cézannes (Leopold Zahn), IV, 45
Baedeckers Autoführer: Griechenland und Jugoslawien (Felix Eckstein), XI, 35
Becker-Modersohn, Paula: Briefe und Tagebuchblätter (Leopold Zahn), V/VI, 72
Berthold, ein Bildhauer unserer Zeit (Friedrich Schwank), III, 43
Beuckens, J. de: Cézanne, Künstler und Bürger (Leopold Zahn), IV, 45
Biehn, Heinz: Die Kronen Europas und ihre Schicksale (Friedrich Schwank), XI, 38
Bontempelli, Massimo: Fahrt der Europa (Beate Richter-Starke), II, 45
Bossert, H. Th.: Ornamente der Völker (Karin Fischer), IX, 43
Braun-Feldweg: Gestaltete Umwelt (Friedrich Schwank), VIII, 43
Buchheim, Lothar-Günther: Die Künstlergemeinschaft Brücke (Hannelore Schubert), I, 43
Cézanne, Paul: Gespräche mit Gasquet, Briefe (Egon Vietta), IV, 45
Cimaise (Klaus J. Fischer), XII, 41
Damaz, Paul: Art in European Architecture (Leopold Zahn), I, 45
Denecke, Christel: Die Farbe im Expressionismus (Heinz Spielmann), V/VI, 80
Dexel, Thomas: Die Formen chinesischer Keramik (Franz Winzinger), IX, 42
Erben, Walter: Marc Chagall (Hannelore Schubert), VII, 44
Europäische Bildhauer: Zadkine, Despian, Marini, Lipchitz, Moore, Gonzales, Martini, Laurens (Udo Kultermann), II, 41
Fliedner, Siegfried: Die alte St. Ansgarii-Kirche zu Bremen (Friedrich Schwank), III, 43
form (Klaus J. Fischer), XII, 40
German Art of 20th Centura (Werner Hofmann), VIII, 41
German Expressionism and abstract art (Werner Hofmann), VIII, 41
Giedion-Welcker, Carola: Hans Arp (Hannelore Schubert), IX, 42
Goldwater, Robert: Paul Gauguin (Egon Vietta), XI, 32
Gollwitzer, Gerhard: Zeichenschule für begabte Leute (Friedrich Schwank), XII, 41
Griechenland. Ein Reisebuch (Felix Eckstein), XI, 35
Gulbransson, Olaf: 50 Jahre Humor (Leopold Zahn), V/VI, 82
Ach wüßtest Du ... (Leopold Zahn), V/VI, 82
Hager, Luisa: Nymphenburg, Schloß, Park und Burgen (Friedrich Schwank), XI, 38
Hajek-Halke, H.: Experimentelle Fotografie (Karin Fischer), X, 44
Hauffe, Hans G.: Der Künstler und sein Recht (Christoph Sasse), II, 44
Hegenbarth, Josef: Shakespeare (Marie-Luise Kaschnitz), III, 40
Heine, Zeichner Thomas Theodor (Leopold Zahn), V/VI, 82
Heimeran, Ernst: Die Ahnenbilder (Christoph Sasse), II, 45
Henze, Anton: Romanische Malerei in Westfalen (Hans Kinkel), X, 43
Westfälische Kunstgeschichte (Hans Kinkel), X, 43
Was ist ein Kunstwerk? (Hans Kinkel), X, 43
Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth (Egon Vietta), X, 42
Hodin, J. P.: Ben Nicholson (Heinz Spielmann), XI, 32
Hofmann, Werner: Die Karikatur von Lionardo bis Picasso (Leopold Zahn), V/VI, 80
Wilhelm Lehmbruck (Udo Kultermann), IX, 42
Zeichen und Gestalt — die Malerei des 20. Jahrhunderts (Klaus Brockmeier), II, 44
Huelsenbeck, Richard: Mit Witz, Licht und Grütze (Franz Roh), I, 44
Kaech, Walter: Rhythmus und Proportion in der Schrift (Friedrich Schwank), II, 45
Kalender 1958 (Leopold Zahn), V/VI, 72
Kandinsky, Wassily: Farben und Klänge (Günther Busch), V/VI, 79
Kayser, Wolfgang: Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung (Karin Fischer), V/VI, 78
Kjersmeier, Carl: L'arte della nuova Guinea (Heinz Spielmann), II, 44
Kramm, Willibald: La città (G. F. Hartlaub), X, 42
Krischen, Fritz: Weltwunder der Baukunst in Babylonien und Jonien (Heinz Spielmann), XII, 41
Kulturen der Frühzeit, große (Egon Vietta), VII, 45
Lauts, Jan: Meisterwerke der staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Gustav Faber), VIII, 43
Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus(Heinz Spielmann), XI, 35
Löhneysen, Hans-Wolfgang: Die ältere niederländische Malerei, Künstler und Kritiker (Heinz Spielmann), V/VI, 78
Lullies, Reinhard: Griechische Plastik (Felix Eckstein), VIII, 42
Madonnen. Bildwerke und Miniaturen (Friedrich Schwank), X, 44
Madsen, Stephan T.: Sources of Art Nouveau (Udo Kultermann), IX, 43
magnum (K. J. Fischer), XII, 40
Martin, W.: Jan Steen (Hanna Grisebach), I, 45
Metz, Peter: Das goldene Evangelienbuch von Echternach (Egon Vietta), I, 44
Meyer, Franz: Marc Chagall — Das graphische Werk (Hannelore Schubert), VII, 44
Meyer-Schapiro: Cézanne (Leopold Zahn), IV, 45
Micromacro. 8 Novographien von Heinz Trökes. Dichtungen von Alain Bosquet (Egon Vietta), XI, 38

Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart: August Macke, Christian Rohlfs, Wilhelm Morgner (Hannelore Schubert), I, 43
Myer, Bernhard S.: Die Malerei des Expressionismus (Werner Hofmann), VIII, 41
Neue Goldschmiedekunst in Baden-Württemberg (Friedrich Schwank), X, 44
Niels von Holst: Moderne Kunst und sichtbare Welt (Hans Curjel), I, 43
Noske, Margot: Afrikanische Masken (Heinz Spielmann), II, 44
Panderma (K. J. Fischer), XII, 40
Passarge, Walter: Der Bildhauer Kurt Lehmann (Friedrich Schwank), XI, 37
Perruchot, Henri: Cézanne-Biographie (Leopold Zahn), IV, 45
Vincent van Gogh (Dr. W. B.), VIII, 43
Petzet, W.: Das Bildnis des Dichters — Paula Becker-Modersohn und Rainer Maria Rilke (Leopold Zahn), V/VI, 72
Pevsner, Nikolaus: Wegbereiter moderner Formgebung (Udo Kultermann), XII, 40
Redslob, Edwin: Richard Scheibe (Hanna Grisebach), XI, 37
Roche, Serge: Miroirs (G. F. Hartlaub), III, 43
Rodenwaldt, Gerhardt: Akropolis (Felix Eckstein), VIII, 42
Schaaf, Paul: So siehst Du aus (Leopold Zahn), V/VI, 82
Schmalenbach, Werner: Große Meister moderner Malerei (Udo Kultermann), XII, 39
Schreyer, Lothar: Erinnerungen an Sturm und Bauhaus (Hannelore Schubert), I, 43
Schumann, Werner: Ein Herz schlägt für die Mütter (Friedrich Schwank), II, 45
Selz, Peter: German Expressionist Painting (Werner Hofmann), VIII, 42
Seuphor, Michel: Knauers Lexikon abstrakter Malerei (Franz Roh), V/VI, 77
Simmel: Neues Paul Simmel Album (Leopold Zahn), V/VI, 82
Vaillant, George C.: Die Azteken. Ursprung, Aufstieg und Untergang eines mexikanischen Volkes (Udo Kultermann), XI, 36
Vogt, Adolf, Max: Grünewald, Meister gegenklassischer Malerei (Manfred Schlösser), II, 42
Weber, A. Paul: Grafik (Leopold Zahn), V/VI, 82
Weltkunst (K. J. Fischer), XII, 41
werk (K. J. Fischer), XII, 41
Wilke, der Zeichner Rudolf (Leopold Zahn), V/VI, 82
Zeitler, Rudolf: Klassizismus und Utopia (Heinz Spielmann), III, 42
Zero (Klaus J. Fischer), XII, 41
Zodiac. Eine internationale Zeitschrift für moderne Architektur (Udo Kultermann), XI, 37

Bilder

Adams, Robert, IX, 21—24, 38
Albers, Josef, V/VI, 69
Albright, Ivan Le Lorraine, VIII, 5
Alcopley, VIII, 3
Aleijadinho, O, I, 13—17
Appel, Karel, V/VI, 68
Arp, Jean, VII, 21
Atget, Eugene, (Naturfoto), IV, 21
Asetto, XI, 28
Baerwind, Rudi, XI, 28
Barbarigo, Ida, IX, 40
Baumeister, Willi, V/VI, 33
Bayarri, Nassio, X, 37, 38
Baziotes, William, VIII, 11
Becker-Modersohn, Paula, V/VI, 25, 73—76; IX, 37
Berke, Hubert, X, 35
Bernard, Emile, I, Umschlag, 5—8, 10
Bill, Max, III, 33
Bissier, Julius, XI, 27
Bloc, André, III, 23
Bloch, Martin, XII, 34
Bloom, Hyman, VIII, 6
Böhmer, Gunther, I, 42
Bott, Francis, IV, 29—32
Brady, Matthew, (Naturfoto), IV, 16, 17
Brancusi, Constantin, I, 20—28
Braren, Oluf, V/VI, 5—8
Braque, Georges, I, 18
Briggs, Ernest, VIII, 17
Brüning, Peter, IV, 35; XII, 32
Buckminster-Fuller, Richard, III, 14, 15
Buffet, Bernard, II, 22, 25—29
Burri, Alberto, VII, 27
Busse, Hal, XI, 29
Butina, Milan, XI, 13
Butler, Reg, II, 30, 31
Calder, Alexander, III, Umschlag, 18
Callahan, Kenneth, VIII, 10
Campendonk, Heinrich, IX, 37
Caro, Anita de, XI, 28
Celebonovic, Marko, XI, 6
César, VII, 34; IX, 39
Cetin, Mire, XI, 12
Chagall, Marc, I, 19
Cimiotti, Emil, V/VI, 60
Cinka, Joze, XI, 12
Consagra, IX, 39
Corinth, Lovis, XI, 22
Cousins, IX, 39
Dali, Salvador, X, 33
Damian, Horia, V/VI, 65
Davis, Stuart, VIII, 13
Dierkes, Paul, IX, 38
Dix, Otto, XI, 27
Dodd, Lamar, VIII, 16
Dogan, Boris, XI, 15
Domela, César, VII, 21
Dubuffet, Jean, III, 31; VII, 33; IX, 39; XII, 14, 15, 17—20
Duchamp, Marcel, VII, 17
Dumler, Hans, XI, 38
Duncan, V/VI, 20
Dupuy, Jean, X, 36, 40
Ebell, VII, 44
Edgerton, Harold, (Naturfoto), IV, 22
Ehrlich, Georg, V/VI, 47
Epple, Waldemar, XII, 32
Ernst, Max, V/VI, 39; VII, 26; IX, 39
Falkenstein, Claire, V/VI, 69
Fautrier, Jean, X, 36
Ferber, Herbert, VIII, 18
Fiebig, Eberhard, XII, 32
Fietz, Gerhard, V/VI, 36
Fisac, Don Manuel, II, 32
Fischer, Hans, XI, 39
Fischer, K. J., V/VI, 60; IX, 37
Flechtheim, Alfred, X, 16
Franchina, Nino, III, 8
Freud, Lucian, XI, 28
Freyssinet, E., III, 13
Fuchs, Ernst, X, 35
Fürst, Albert, IV, 35
Fuhr, Xaver, XI, 27
Gaudier-Brzeska, Henri, V/VI, 13—17
Gauguin, Paul, V/VI, 11, 12; XI, 32
Gaul, Winfred, IV, 36
Geffers, Roland, XI, 27
Geiger, Rupprecht, XII, 32
Generalic, Ivan, XI, 19, 20
Gerzso, Gunther, VIII, 29—32
Glasco, Joseph, VIII, 3
Gogh, Vincent van, V/VI, 54
Grass, Günter, VIII, 35
Graves, Morris, VIII, 7
Grieshaber, H. A. P., V/VI, 37
Grippe, Peter, VIII, 20
Gris, Juan, VII, 5—12
Grosz, George, I, 31; V/VI, 81
Guston, Philip, VIII, 16
Hajdu, Etienne, X, Umschlag, 19, 21—24
Hajek, Herbert, III, 34; XII, 32
Hamilton, Richard, W., III, 16
Hare, David, IV, 40; VIII, 19
Hartung, Hans, V/VI, 34, 35
Hartung, Karl, III, 32; IX, 39
Heckel, Erich, V/VI, 22
Hegedusic, Krsto, XI, 18
Hegenbarth, Josef, III, 40, 41
Heydebreck, G., III, 45
Hildebrandt, Hans, III, 36; VII, 22
Hinds, René, VII, 32
Hiquily, IX, 39
Hoehme, Gerhard, IV, 36; XII, 32
Hofer, Carl, V/VI, 27, 51
Hofmann, Hans, VIII, 16
Holweck, Oskar, VIII, 36
Itten, Johannes, VII, 36
Ivancic, Ljubo, XI, 11
Jacobson, R., III, 6, 7
Jawlensky, Alexej von, V/VI, 30, 45; IX, 37
Kalckreuth, Jo von, X, 35
Kalinowski, H. E., XII, 32
Kandinsky, Wassily, X, 35
Kaufmann, Herbert, IV, 37; XII, 32
Kerg, Théo, V/VI, 71

Keystone, (Naturfoto), II, 8
Kinderkunst, VII, 31; XII, 22—31
Kirchner, Ernst Ludwig, V/VI, 21, 57
Klee, Paul, V/VI, Umschlag, 18, 19, 28, 29
Kleint, Boris, VII, 29; VIII, 39
Klimt, Gustav, IX, 14, 15
Kline, Franz, VIII, 17
Kooning, Willem de, VIII, 10
Kralji, France, XI, 5
Kralji, Tone, XI, 5
Kramm, Willibald, V/VI, 52; X, 43
Kricke, Norbert, IX, 38
Krick, Wilhelm, V/VI, 72
Kubicek, Juro, VII, 29
Kulmer, Ferdinand, XI, 16
Lange, Dorothea, (Naturfoto), IV, 19
Lassaw, Ibram, VIII, 18
Lattier, Christian, VII, 30; XI, 33, 34
Laurens, Henri, VII, Umschlag, 20
Lazeski, Borko, XI, 14
Le Corbusier, IV, Umschlag, 5—12
Lentz, Herbert, XI, 27
Leppien, Jean, III, 10
Le Secq, (Naturfoto), IV, 15
Levée, John, XI, 28
Lewandowsky, Edmund, VIII, 12
Lipchitz, IX, 39
Lippold, Richard, VIII, 19
Lipton, Seymour, VIII, 20
Lissitzky, El, V/VI, 32
Lubarda, Petar, XI, 7
Mack, Heinz, IV, 37; V/VI, 59; X, 35
Macke, August, V/VI, 30; IX, 37
Malewitsch, Kasimir, X, 3, 5—16
Maillart, III, 15
Margo, Boris, VIII, 15
Mascherini, Marcello, I, 36
Mataré, Ewald, V/VI, 63
Mathieu, Georges, X, 35
Matisse, Henri, VII, 20
Mauke, Rudolf, V/VI, 40
Meloni, Gino, V/VI, 56
Mihelic, France, XI, 3, 21
Miró, Joan, XII, Umschlag, 3, 5—13
Mondrian, Piet, IX, 5—8
Moore, Henry, II, Umschlag, 5—7, 9—20, 43
Moreni, Mattia, V/VI, 67; XII, 32
Motherwell, Robert, VIII, 17
Motika, Anton, XI, 6
Müller-Dünwald, IX, 32
Müller-Hufschmid, Willi, XI, 27
Müller, Otto, V/VI, 26
Munch, Edvard, V/VI, 53
Murtic, Edo, XI, 14
Nay, Ernst Wilhelm, V/VI, 36
Nicholson, Ben, VII, 27
Nieuwenhuys, Constant, III, 19, 20
Nolde, Emil, V/VI, 23, 50; IX, 37
Nördlingen, Berthold von, XII, 32
Orient, modernes Bauen im, XI, 23, 24
Orvieto, III, 15
Palazuelo, Pablo, XI, 28
Pankok, Otto, XI, 40
Pan, Marta, X, 25—28
Patinier, Joachim, XII, 32
Penalba, Alicia, X, 29, 30
Persin, France, XI, 12
Pevsner, Antonie, III, 5
Peynet, Raymond, V/VI, 83
Picasso, Pablo, VII, 18, 19; X, 40
Picelj, Ivan, XI, 16
Piene, Otto, IV, 38
Pillhofer, Josef, III, 32
Platschek, Hans, X, 35; XI, 36
Poliakoff, Serge, XI, 27
Pollock, Jackson, VIII, 14
Posada, José G., VIII, 23—27
Pregelj, Marij, XI, 7
Protic, Miodrag, XI, 14
Prüstel, Heinz, II, 36
Ray, Man, (Naturfoto), IV, 23
Reck, A. Ch., VII, 42
Reich an der Stolpe, VII, 28
Reichel, Hans, X, 36
Rembrandt, XI, 22
Riopelle, J. P., X, 36
Rivera, Jose de, VIII, 18
Rohlfs, Christian, V/VI, 24
Roszak, Theodore, VIII, 19
Rouault, Georges, IX, 27
Royen, Peter, IV, 38
Sackenheim, Rolf, IV, 39
Sandig, Armin, IV, 43
Scanavino, Emilio, V/VI, 67
Scharff, Edwin, V/VI, 49
Scharl, Josef, V/VI, 43, 48
Scharpf, Rudolf, V/VI, 42
Schiele, Eegon, V/VI, 70; IX, Umschlag, 13, 16, 17, 19
Schlemmer, Oskar, V/VI, 31
Schmidt, Jürgen, XII, 33
Schmidt-Rottluff, Karl, V/VI, 22
Schneider, Gérard, V/VI, 65
Schrimpf, Georg, V/VI, 46, 47
Schütte, Hermann, E., VII, 28
Schultze, Bernard, X, 36
Schulz-Schönhausen, II, 39
Schumacher, Emil, X, 35, 36
Schwitters, Kurt, VII, 15, 22—26, 36, 38
Serpan, X, 35
Severini, Gino, VII, 27
Shan, Ben, VIII, 8, 22
Sommer, Oskar, XII, 32
Sonderborg, K. R. H., IV, 40
Srnec, A., XI, 16
Stackpole, Peter, (Naturfoto), IV, 24, 25
Staël, N. de, X, 36, 41
Stamos, Theodores, VIII, 16
Stancic, Miljenko, XI, 10
Stanic, Vojislav, XI, 7
Stanojevic, Veljko, XI, 6
Stieglitz, Alfred, (Naturfoto), IV, 18, 20
Strübe, Adolf, XI, 27
Stupica, Gabrijel, XI, 8, 9
Sustarsic, Marko, XI, 13
Tamayo, XI, 28
Tàpies, Antonio, V/VI, 66
Thieler, Fred, V/VI, 66
Thomas, Howard, VIII, 13
Tinguely, III, 17, 18
Tobey, Mark, III, 25—30; VIII, 9
Trier, Hann, XII, 32
Trökes, Heinz, V/VI, 38
Ubac, Raoul, IX, 28—31
Vandercam, Serge, V/VI, 68
Vanista, Josip, XI, 15
Vieira da Silva, Marie-Helena, I, 33—35
Virius, Mirko, XI, 17
Vozarevic, Lazar, XI, 14
Vujaklija, Lazar, XI, Umschlag
Warshaw, Howard, VIII, 37, 38
Werdehausen, Hans, IX, 37
Werkman, H. N., VII, 22
Wessel, Wilhelm, X, 36
Weston, Edward, (Naturfoto), IV, 26
Wienert, K. H., XI, 27
Wilding, Ludwig, XI, 37
Wind, Gerhard, IV, 39
Winter, Fritz, V/VI, 35; XI, 27
Wohlschlegel, Walther, XI, 26
Wotruba, Fritz, VII, 47

Farbtafeln

Baumeister, Willi, Metaphysische Landschaft, 1949, V/VI
Bill, Max, Akzentgruppen, III
Bott, Francis, Abstrakte Komposition 2, 1955, IV
Braren, Oluf, Haustrauung auf Föhr, V/VI
Föhrer Braut, V/VI
Dubuffet, Jean, Beduinenkopf mit Turban, 1952, XII
Gauguin, Paul, Selbstbildnis, 1889, V/VI
Gerzso, Gunther, Alte Behausungen, 1953, VIII
Gris, Juan, Die Geige, 1916, 116, 5 x 73 cm, VII
Glas und Zeitung, 1917, 38 x 61 cm, VII
Hajdu, Etienne, Hommage à Béla Bartòk, gehämmertes Kupfer, 1949, X
Kandinsky, Wassily, Komposition, 97/1923, V/VI
Kokoschka, Oskar, Selbstbildnis, 1937, X
Kregar, Stane, Versunkene Boote, 1956, XI
Kulmer, Ferdinand, Rast, 1956, XI
Malewitsch, Kasimir, Dame vor Litfaßsäule, 1914, X
Meloni, Gino, Bild, 1955, V/VI
Miró, Joan, Malerei auf Masonit, 1936, XII
Roter Punkt, Farblitho, XII
Mondrian, Piet, Komposition, IX
Moore, Henry, Familiengruppe, 1944, II
Schiele, Egon, Selbstporträt, 1915, IX
Schlemmer, Oskar, Tischgesellschaft, 1923, V/VI
Schlotter, Eberhard, Drinnen und Draußen, 1957, IV
Schwitters, Kurt, Klebebild, VII
Soulages, Pierre, Bild Dezember 1954, I
Stancic, Miljenko, Das tote Kind, 1956, XI
Stupica, Gabrijel, Die Verkäuferin, 1957, XI
Tobey, Mark, Goldene Berge, 1953, III
Vieira da Silva, Komposition, 1954/55, I

GALERIE JEANNE BUCHER

9 ter boulevard du Montparnasse PARIS 6e

BISSIERE

„Die vier Jahreszeiten"

10. Juni bis 12. Juli 1958

hajdu · vieira da silva · bertholle · staël · moser · nallard
chelimsky · louttre · aguayo · fiorini · biala · pagava

GALERIE H. LE GENDRE

31, rue Guénégaud - Paris 6e - Danton 20-76

Chavignier

SKULPTUREN

Doucet

GOUASCHEN UND COLLAGEN

VOM 3. BIS 30. JUNI

GALERIE STADLER

51, rue de Seine - Paris 6e - Dan 91-10

DAMIAN

neue Bilder

ab 24. Juni

DELAHAYE

Skulpturen

GALERIE ANDRE SCHOELLER Jr.

31, rue de Miromesnil - Paris 8e Anjou 16-08

GUITOU KNOOP

Skulpturen

20. Juni bis 16. Juli 1958

GALERIE DANIEL CORDIER

8, rue de Duras - Paris 8e

CHRISTIAN d' ORGEIX

MALEREI, ZEICHNUNGEN, OBJEKTE

4. bis 30. Juni

GALERIE CLAUDE BERNARD

5 et 7 rue des Beaux-Arts, Paris VI e

APPEL

GOUASCHEN UND KERAMIK

vom 18. Juni bis 19. Juli

GALERIE VILLAND & GALANIS

127, bd. Haussmann - Paris 8e - Bal 59-91

LAPICQUE

vom 30. Mai bis 12. Juli

RIVE GAUCHE

CAPOGROSSI
COUTAUD
DUNCAN
GENTILINI
JORN
LATAPIE
LUBARDA

Galerie R. A. Augustinci
Lit- 04-91

Juni

GALERIE de FRANCE

3, faubourg St. Honoré – Paris 8e anjou 69-37

MANESSIER

neue Arbeiten

Juni – Juli 1958